

<b>Zeitschrift:</b>	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
<b>Herausgeber:</b>	Schola Cantorum Basiliensis
<b>Band:</b>	25 (2001)
<b>Artikel:</b>	An anderem Ort, auf andere Art : Petruccis und Mewes' Obrecht-Drucke
<b>Autor:</b>	Lodes, Birgit
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-868991">https://doi.org/10.5169/seals-868991</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## AN ANDEREM ORT, AUF ANDERE ART: PETRUCCIS UND MEWES' OBRECHT-DRUCKE\*

von BIRGIT LODES

Hier in Basel, wo wir gerade das 500-jährige Jubiläum von Petruccis erstem Mensuralnotendruck, dem *Odhecaton*, feiern, schuf ein ansässiger Drucker, Gregor Mewes, den ersten Individualdruck mit Mensuralmusik nach Petrucci, die *Concentus harmonici quattuor missarum peritissimi musicorum Jacobi Obrecht [...]*. Wäre dies allein schon Grund genug einmal zu fragen, wie sich denn Mewes' Druck zu Petruccis Büchern verhält, hat die Frage in jüngster Zeit durch die Datierung des Basler Drucks zusätzlich an Brisanz gewonnen: Da die *Concentus harmonici* nicht erst, wie bislang angenommen, um 1510,<sup>1</sup> sondern bereits zwischen Februar und Juli 1507 gedruckt wurden,<sup>2</sup> dürfen sie als frühester Typendruck mit mehrstimmiger Musik nach Petrucci überhaupt gelten. Sie nehmen also jene Stellung ein, die die Musikforschung bislang den *Melopoiae sive harmoniae tetricentiae* zugewiesen hat, die laut Kolophon im August 1507 von dem Augsburger Drucker Erhard Oeglin fertiggestellt wurden. Insofern ist der erste erhaltene Mensuralnotendruck nördlich der Alpen nun nicht mehr ein bescheidener Sammeldruck<sup>3</sup> mit schlichten Tonsätzen, vielmehr ein Stimmbuch-Satz mit musikalisch und drucktechnisch sehr anspruchsvollem Repertoire: nämlich mit vier Messen eines berühmten Komponisten.

\* Mein Dank gilt dem Vorsteher der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Basel, Herrn Prof. Dr. Martin Steinmann, dem Direktor des Stadtarchivs Heilbronn, Herrn Dr. Christhard Schrenk, und dem Leiter der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München, Herrn Dr. Hartmut Schäfer. Sie haben meine Untersuchungen der erhaltenen Druckexemplare sehr unterstützt und die freundliche Erlaubnis zum Abdruck der Abbildungen gegeben. – Ganz herzlich danken möchte ich Herrn Dr. h.c. Joshua Rifkin, mit dem ich verschiedene Aspekte dieses Beitrags ausführlich diskutieren durfte. Prof. Dr. Martin Staehelins und Prof. Dr. David Fallows' kritische Lektüre von früheren Fassungen schließlich trugen wesentlich zur Schärfung der Argumentation bei.

<sup>1</sup> Vgl. dazu Martin Staehelin, „Obrechtiana“, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 25 (1975) 1–37 bes. 15 f.

<sup>2</sup> Die Datierung gelang über eine umfangreiche Typen- und Papieranalyse und wird im Rahmen meiner derzeit noch unveröffentlichten Habilitationsschrift („Gregor Mewes' *Concentus harmonici* und die letzten Messen Jacob Obrechts“, Universität München, Herbst 2001) umfangreich dokumentiert.

<sup>3</sup> Glaubt man dem Titel, stammen die Sätze überwiegend, doch nicht ausschließlich von Petrus Tritonius (Treibenreif): „per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis Litterariæ nostræ musicos“. Im gleichen Monat bringt Oeglin eine kleinere Parallelausgabe mit dem Titel *Harmonie Petri Tritonii super odis Horatii Flacci* auf den Markt.

### Idee und Anlage der Obrecht-Drucke bei Petrucci und Mewes: Gemeinsamkeiten mit Variationen

Mit den *Misse Josquin* vom 27. September 1502 hatte Petrucci im zweiten Jahr seiner Tätigkeit als Musikdrucker nach Anthologien mit Werken verschiedener Komponisten (*Odhecaton*, *Canti B* und *Motetti A*) ein ganz neues Genre eingeführt: den Stimmbuch-Druck mit gewichtigen Werken – Messen – nur eines Komponisten. Bis zum Erscheinen von Gregor Mewes' *Concentus harmonici* im Jahr 1507 sollte Petrucci – neben Sammeldrucken – neun weitere Individualdrucke nach dem mit dem Josquin-Band eingeführten Muster herstellen: So veröffentlichte er bereits im Jahr 1503 Messen von Jacob Obrecht (24. März; betitelt: *Misse obreht*) von Antoine Brumel (17. Juni), Johannes Ghiselin (15. Juli) und Pierre de la Rue (31. Oktober), bald darauf Messen von Alexander Agricola (23. März 1504), Mabriano de Orto (22. März 1505), erneut von Josquin (30. Juni 1505), von Heinrich Isaac (20. Oktober 1506) und schließlich von Gaspar van Weerbeke (7. Januar 1507).

All diese Individual-Messendrucke folgen einer einheitlichen Konzeption: Sie bestehen aus je vier Stimmbüchern im Querformat. Da die wenigen vergleichbaren handschriftlichen Quellen des 15. Jahrhunderts durchweg ein Mischrepertoire überliefern, gilt dies gemeinhin als Novum. Und daher liegt die Idee sehr nahe, daß Gregor Mewes, als er im Jahr 1507 in Basel mit seinen *Concentus harmonici* den ersten Mensuralmusikdruck nach Petrucci als querformatige Stimmbücher mit Messen nur eines Komponisten herausbringt, die venezianischen Produkte konkret nachahmte; dies umso mehr, als Mewes vorher wohl überhaupt noch nie einen Musikdruck gefertigt hatte.

Ob diese Hypothese in der Tat zutrifft, soll uns im folgenden beschäftigen.

Bleiben wir zunächst bei den genannten Ähnlichkeiten – Querformat (a), Stimmbuchaufzeichnung (b), Messen eines Komponisten (c). Beschäftigt man sich nämlich mit ihnen etwas näher, zeichnen sich doch manche Unterschiede ab:

ad a) Zwar druckt Mewes wie Petrucci im Querformat, doch orientiert er sich in den konkreten Abmessungen nicht wirklich an Petruccis Büchern: Bereits die Maße der erhaltenen Stimmbücher der *Concentus harmonici* (Basel: Discantus 15,4 x 21,65 cm; Altus 13,3 x 19,5 cm; Tenor 13,2 x 20,7 cm; Bassus 13,2 x 20,6 cm; Heilbronn: Altus 14,0 x 20,7 cm)<sup>4</sup> sind durchweg kleiner als die Normgröße (ca. 16,5 x 23,6 cm) bei Petrucci. Da die Papiergröße aber nicht unweentlich davon abhängt, wie stark der Buchbinder das Exemplar beschnitt, sollten wir zudem den allein vom Drucker bestimmten Satzspiegel vergleichen: Petruccis Individualdrucke durchmessen von der obersten bis zur untersten Notenlinie einen Abstand von ca. 11,2 cm, Mewes' *Concentus*

<sup>4</sup> CH-Bu, kk III 23a-d; Altus in D-HB, XLIX; Die Tatsache, daß die Exemplare nur in zwei deutschen Bibliotheken erhalten sind, könnte auf eine begrenzte Verbreitung des Druckes verweisen.

*harmonici* hingegen 9,1 cm; die Länge der Notensysteme beträgt bei Petrucci zwischen 17,5 cm und 18 cm; bei Mewes 15,8 cm. Mewes' Satzspiegel ist also eindeutig kleiner als derjenige Petruccis.

ad b) Mewes druckt wie Petrucci die Messen in vier Stimmbüchern ab, gleichwohl ist die Seiteneinteilung eine ganz andere: Während Petrucci jeweils sechs Notenzeilen auf einer Seite unterbringt, druckt Mewes nur vier. Ist dies eine reine Formsache? Meines Erachtens ist es mehr als das: Mit dem Abbilden von je vier Notenzeilen pro Seite folgte Mewes offensichtlich der Einteilung zeitgenössischer handschriftlicher Stimmbücher – man erinnere sich an die vom Glogauer Liederbuch bis zu den deutschen Stimmbüchern der 1520er Jahre reichende Praxis, drei bis vier Notenzeilen zu rastriieren.<sup>5</sup> Nun kennen wir zwar keine italienischen Stimmbücher aus der Zeit von vor ca. 1510, doch deuten die bald darauf entstandenen dreizeilig rastrierten Stimmbücher I-Fn, Cod. Magl. XIX. 164–167 und die – wohl in Frankreich hergestellten – vierzeiligen I-Fc, Cod. Basevi 2442 darauf hin, daß die Tradition auch außerhalb Deutschlands nicht anders war.<sup>6</sup>

Warum also druckte Petrucci in seinen Stimmbüchern so viele Systeme? – Der Grund dafür liegt meines Erachtens darin, daß er eine im Bereich der Chorbücher bewährte Seiteneinteilung fortführte: Als er in seinem ersten Druck, dem *Odhecaton*, im Jahr 1501 mit sechs Notensystemen pro Seite im Querformat arbeitete, ging er konform mit dem üblichen, wenn auch noch relativ jungen Erscheinungsbild der zeitgenössischen Handschriften in Chorbuchaufzeichnung (vgl. z.B. I-Bc, Ms. Q 18)<sup>7</sup>. Beim Druck seines ersten Stimmbuchsatzes, dem Josquin-Messenband, veränderte er die etablierte Einteilung nur minimal: Er druckte jeweils eine Stimme pro Buch; die sechszeilige Rastrierung, die eigentlich europaweit für Chorbücher üblich war, behielt er indes bei. Sie bleibt ein Charakteristikum seiner weiteren Messen- und Motettendrucke<sup>8</sup> und wird später auch von anderen venezianischen Druckern – etwa Antonio Gardano – übernommen. Bei Mewes aber zeigt sich davon keine Spur.

<sup>5</sup> Vierzeilig rastriert: PL-Kj, Ms. 40098 (Glogauer Liederbuch), die Stimmbücher aus der Werkstatt des Petrus Alamire A-Wn, Mus. Hs. 15941, Mus. Hs. 18746, Mus. Hs. 18825 und Mus. Hs. 18832, die Handschriften des „Pseudo-Wagenrieder“ A-Wn, Mus. Hs. 18810, Mus. Hs. 18745; PL-Kj, Ms. 40092 sowie die vom gleichen Schreiber gefertigten Stimmbuchfragmente US-Buu, Ms. M/O2/A3/p; schließlich auch Erhard Oeglins Liederbuch (Augsburg 1512) und Peter Schöffers Liederbuch (Mainz 1513). Wenn nicht vierzeilig, so sind die Stimmbücher dreizeilig rastriert, wie etwa D-Mu, 8° Cod. ms. 328–331 und die Tenorsammlung CH-Zz, Ms. G 438; CH-Bu, Ms. FX 10; CH-Bu, Ms. FX 5–9. Vier und drei Zeilen weist das Baßstimmbuch I-Rvat, Cod. Vat. Lat. 11953 auf, vier bis zwei (je nach Umfang der Musik) das *Geystlich gesank/Buchleyn*, Wittenberg 1524.

<sup>6</sup> Den Hinweis auf diese beiden Stimmbücher verdanke ich Joshua Rifkin. – Die Konvention der drei- bzw. vierzeiligen Rastrierung von Stimmbüchern ist auch in den 20er Jahren in Italien gut belegt; vgl. etwa die Stimmbücher I-Bc, Ms. Q21; I-Rvat, Cod. Pal. lat. 1980-1; I-Vnm, Cod. Ital. IV 1795–1798.

<sup>7</sup> Bisweilen sind die querformatigen Chorbücher auch fünfzeilig rastriert, wie etwa I-MOe, Ms. a.F.9.9.

<sup>8</sup> Einzige Ausnahme: *Motetti B.*

ad c) Mewes fertigte mit seinen *Concentus harmonici* einen Individualdruck mit Messen – wie wir es von Petrucci kennen (siehe oben, S. 86). Doch zeigt sich auch hier ein kleiner Unterschied: Mewes druckte vier Messen von Obrecht, Petrucci indes in allen seiner bis 1507 erschienenen Individualdrucke mindestens fünf (so auch in den *Misse obrecht*), wenn nicht gar sechs oder sieben.<sup>9</sup> Andererseits umfassen Mewes' *Concentus harmonici* deutlich mehr Blätter als Petruccis Individualdrucke, nämlich 32 (D), 34 (A), 16 (T) und 30 (B), im Unterschied zu 16–24 (S), 16–22 (A), 10–16 (T) und 14–20 (B) bei Petrucci.<sup>10</sup> Daß Mewes trotz weniger Musik mehr Platz benötigt, liegt daran, daß er nicht so viele Noten pro Seite unterbringt. Dies wiederum ist vor allem eine Folge des etwas kleineren Formats und der andersartigen Rastrierung (vgl. oben, ad a) und ad b)).

Insgesamt zeigt sich also, daß die eingangs beobachteten auffallenden Parallelen zwischen Mewes' *Concentus harmonici* und Petruccis Individualdrucken – Stimmbuchaufzeichnung, Querformat, Messen eines Komponisten – jeweils im einzelnen unterschiedlich umgesetzt sind. – Wie aber müssen wir uns dann das Verhältnis der *Concentus harmonici* zu Petruccis Drucken vorstellen?

Um einer Antwort auf diese Frage näherzukommen, bedarf es eines umfangreicheren Vergleichs der verschiedenen Druckwerke. Als primäres Vergleichsobjekt zu den *Concentus harmonici* wähle ich unter Petruccis Individualdrucken jenen, der ebenfalls nur Messen von Obrecht enthält: die 24.3.1503 erschienenen *Misse obrecht*. Die Wahl dieses Druckes<sup>11</sup> scheint mir in dreifacher Hinsicht sinnvoll: Zunächst einmal ermuntert ganz allgemein die Tatsache, daß allein dem Komponisten Obrecht in der Frühzeit des Musikdrucks zwei verschiedene Drucker einen individuellen Band gewidmet haben, zu einer unmittelbaren Gegenüberstellung. Sodann ist es in unserem Zusammenhang von besonderer Relevanz, der Frage nachzugehen, ob Petruccis *Misse obrecht* möglicherweise konkret für Mewes' Obrecht-Messen-Druck als Vorlage dienten. Schließlich können die *Misse obrecht* auch als „pars pro toto“ für das Gesamt der von Petrucci hergestellten Individualdrucke vor 1507 fungieren, womit sich erkunden lässt, ob die *Concentus harmonici* vielleicht zwar nicht nach dem Vorbild der *Misse obrecht*, aber doch nach dem eines anderen Druckes von Petrucci aus der Zeit vor 1507 entstanden sind.

<sup>9</sup> Die typischen fünf Messen finden sich in: *Misse Josquin*, 27.9.1502; *Brumel*, 17.6.1503; *Joannes ghiselin*, 15.7.1503; *Misse Alexandri Agricole*, 23.3.1504; *Misse henrici Izac*, 20.10.1506; *Misse Gaspar*, 7.1.1507; sechs Messen in: *Misse Petri de la Rue*, 31.10.1503; *Missarum Josquin Liber secundus*, 30.6.1505; sieben in: *Misse De orto*, 22.3.1505.

<sup>10</sup> Josquin I 24/14/20/18; Obrecht 20/14/22/20; Brumel 20/10/20/16; Ghiselin 18/10/20/18; La Rue 16/10/16/14; Agricola 20/14/18/16; de Orto 18/16/18/18; Josquin II 16/10/16/18; Isaac 18/10/16/14; Gaspar 18/10/18/16; Blattzahlen (jeweils S/T/A/B) nach Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze 1948, passim.

<sup>11</sup> Vollständige Exemplare der *Misse obrecht* befinden sich in Bologna, Berlin, München und Brüssel, unvollständige in Wien (S, T, A) und in Mailand (T, B) (nach Sartori, *Bibliografia*, 56); im Unterschied zu den *Concentus harmonici* (vgl. Fußnote 4) ist also eher von einer Verbreitung in ganz Zentraleuropa auszugehen.

### Äußere Erscheinung:

Bereits die Titelblätter von Petruccis und Mewes' Obrecht-Drucken können uns so manches lehren.

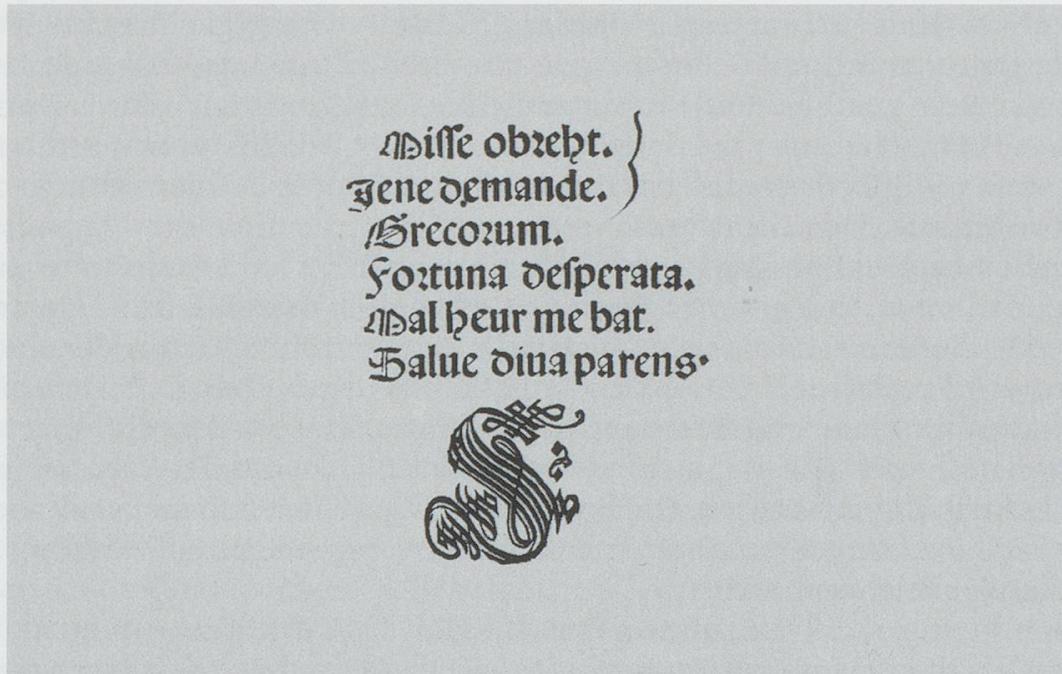
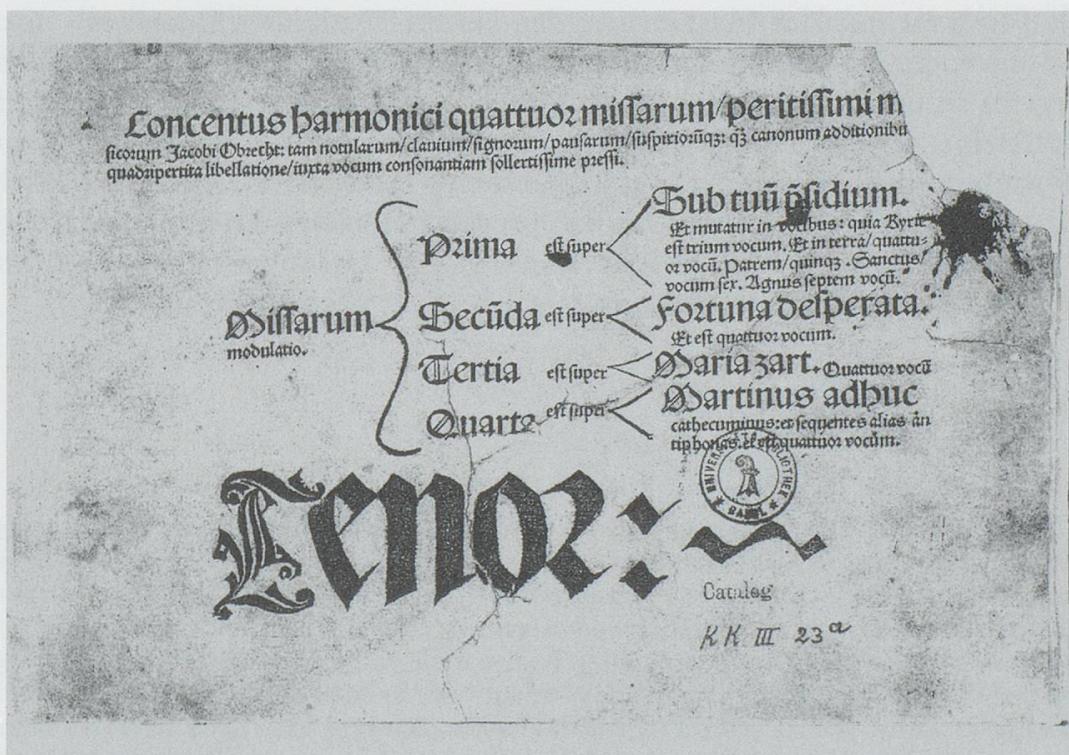


Abb. 1: a) Titelblatt *Misse obreht*, Venedig: Petrucci 1503 (Superius).



b) Titelblatt *Conentus harmonici*, Basel: Mewes [1507] (Tenor).

Gemeinsamkeiten zeigen sich u.a. in der Wahl einer zu Beginn des 16. Jahrhunderts sehr verbreiteten Schrift – einer Rotunda – als Auszeichnungsschrift und einer kalligraphischen Initialie – „S“ bei Petrucci, „T“ bei Mewes –, die freilich im Detail recht verschieden ausgeführt ist. Die weitere Gestaltung der Titelblätter könnte unterschiedlicher kaum sein: Petrucci begnügt sich mit der Initialie der Stimmbezeichnung („S“), Mewes hingegen druckt hier und auf alle weiteren Stimmbücher die gesamte Bezeichnung, jeweils zusammengesetzt aus fein gearbeiteter Initialie und größer geschnittenem Rest. Darin ist er sicher Petrucci ebenso wenig gefolgt wie in der Bezeichnung der Stimmen selbst: dem „S“ (für Superius) bei Petrucci setzt Mewes auf dem entsprechenden Stimmbuch „Discantus“ entgegen.

Vor allem aber stellt Mewes das Titelblatt aller vier Stimmhefte an die Spitze des Tenors, Petrucci hingegen – wie bei allen seinen Drucken – an den Anfang des Superius. Die hierdurch signalisierte Vorreiterstellung der obersten Stimme wird in Petruccis Druck zudem daran deutlich, daß die Stimmbücher – beginnend mit dem Superius (dann Tenor, Altus, Bassus) – durchfoliiert sind: Die Foliozahl steht jeweils in der oberen rechten Ecke auf der Vorderseite des Blattes. Auch die zusätzlich zur Foliierung angegebenen Druckersignaturen von A bis L (in der rechten unteren Ecke) laufen, beginnend mit dem Superius, über die vier Bücher hinweg.

Mewes hingegen foliiert seinen Druck nicht. Und die Signaturen beginnen – anders als diejenigen von Petrucci – in jedem Stimmbuch mit einer eigenen Zählung (A und B im Tenor; a–d im Discantus; Aa–Ee im Altus; AA–DD im Bassus); selbst in der römischen Blattnumerierung der Signatur (i–iiij) unterscheidet er sich noch von Petrucci, der arabisch zählt (1–4).<sup>12</sup>

Schließlich ist aus der Platzierung des Haupt-Titelblatts innerhalb des Sets sowie der Art der Foliierung auch abzuleiten, wo das Kolophon – also die Schlußschrift – zu stehen kommt: Bei Petrucci beschließt sie selbstredend das „letzte“ der durchfoliierten vier Stimmbücher, den Bassus. Bei Mewes würde sie – gäbe es sie – sicher am Ende des „Hauptstimmbuchs“ stehen, das auch das Titelblatt trägt, also am Ende des Tenors. Das Fehlen des Kolophons ist nicht zuletzt dafür verantwortlich, daß man die *Concentus harmonici* bislang nicht datieren konnte und in der (Musik-)Druckforschung fast gänzlich vernachlässigte.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Die Blattangaben erfolgen in diesem Beitrag sowohl für die *Concentus harmonici* als auch für die *Misse obrecht* mit den Druckersignaturen, wobei im Falle der *Concentus* die charakteristische, das jeweilige Stimmbuch kennzeichnende Buchstabenschreibweise, beibehalten ist, die Blatt-Nummerierung aber zugunsten besserer Lesbarkeit mit arabischen Ziffern erfolgt.

<sup>13</sup> Vergeblich sucht man sie etwa in Stanley Boorman, Eleanor Selfridge-Field und Donald W. Krummel, Art. „Printing and publishing of music“, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 20 (2. Ausg. 2001) 326–381; in Mary Kay Duggan und Axel Beer, Art. „Notendruck“, MGG. Sachteil 7 (2. Ausg. 1997) Sp. 433–454; in Ludwig Finscher und Jessie Ann Owens, Art. „Stimmbuch“, MGG. Sachteil 8 (2. Ausg. 1998) Sp. 1765–1775; ebenso in Donald W. Krummel und Stanley Sadie, *Music printing and publishing*, New York und London 1990.

Auch in der Gestaltung des Deckblattes scheint sich Mewes Petruccis Buch nicht zum Vorbild genommen zu haben. Zwar führen beide Drucker die Titel der Messen auf, doch sind die Seiten sonst sehr unterschiedlich gestaltet (siehe Abb. 1). Petrucci wählt – wie bei all seinen Individualdrucken – einen ganz kurzen Titel: *Misse obreht* (siehe Fußnote 9 für die weiteren Titel); Mewes braucht einige Worte mehr: *Concentus harmonici quattuor missarum, peritissimi m[u]sicorum Jacobi Obrecht: tam notularum, clauium, signorum, pausarum, suspriorumque: quam canonum additionibu[s] quadripertita libellatione, iuxta vocum consonantiam sollertissime pressi.* Und auch die Messtitel selbst sind bei Mewes viel umfassender angegeben. Insgesamt steht der geradezu werbewirksam ins Auge springenden, schlichten Gestaltung Petruccis bei Mewes eine gelehrt und gründlich wirkende Fülle von Angaben gegenüber. Hinzu kommt eine ausführliche Widmung „Ad lectores“ auf der Rückseite (nicht abgebildet), in der es sich Mewes nicht nehmen lässt, auf den Ausnahmeharakter seiner Arbeit hinzuweisen: Umfangreich wird zunächst die bedeutsame Wirkung der Musik gemäß den antiken Autoritäten geschildert; dies habe in ihm, Mewes, den Wunsch geweckt, einen Musikdruck herzustellen, obwohl ihn die Umsetzung höchste Anstrengungen gekostet habe. Vergleichbares fehlt in Petruccis Obrecht-Band ebenso wie in seinen anderen Individualdrucken. Offensichtlich hielt er seine Produktserie für ausreichend gut eingeführt, so daß sich Entsprechendes erübrigte. Immerhin hatte aber auch der Venezianer seinerzeit seinem Erstling, dem *Odhecaton*, eine ausführliche Widmung beigegeben.<sup>14</sup> Doch auch diese und Mewes' Widmung weisen allenfalls im Topos einer stolzen musikbezogenen Vorrede, nicht aber in spezifischeren Details Gemeinsamkeiten auf.

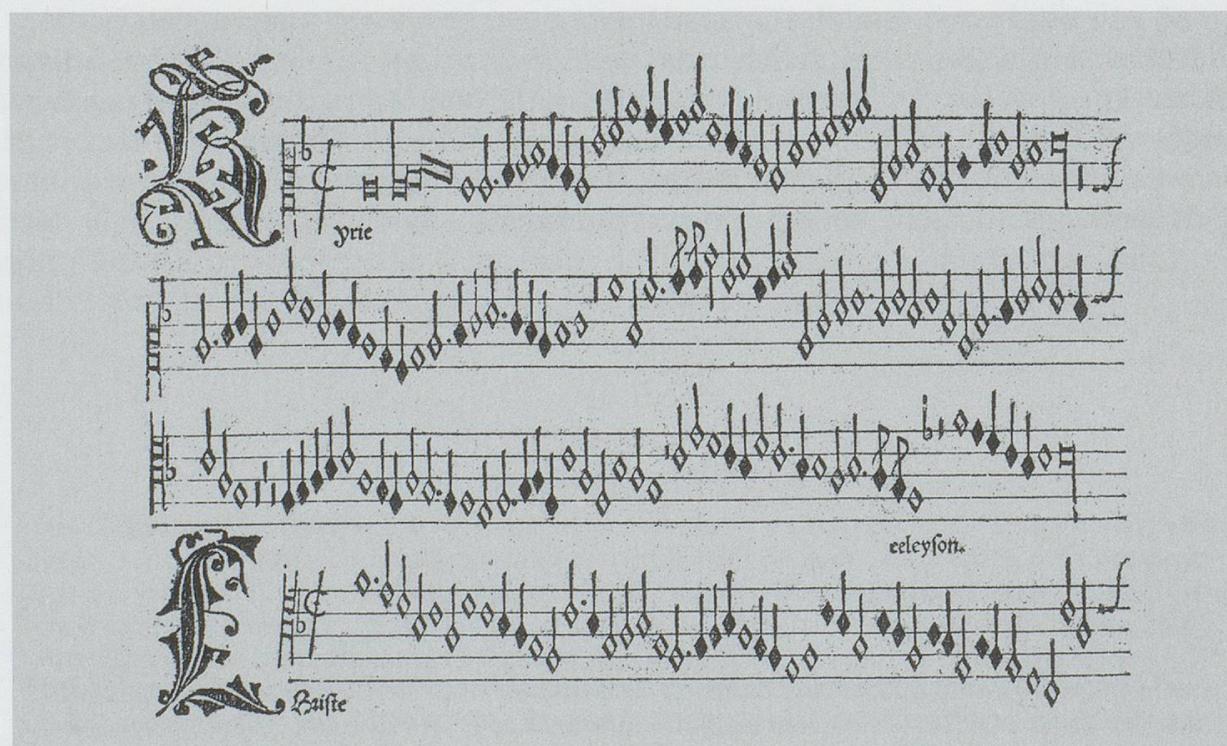
Blättern wir weiter und sehen uns nun die mit Noten bedruckten Seiten näher an. Als Vergleichsseite sei der Anfang der *Missa Fortuna desperata* ausgewählt (siehe Abb. 2) – jener Messe, die sowohl bei Petrucci als auch bei Mewes abgedruckt ist. (Ihre Lesarten sind im übrigen recht unterschiedlich, die Quellen also nicht voneinander abhängig.<sup>15</sup>)

<sup>14</sup> Vgl. dazu u.a. Raimund Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden zu Mess- und Motettendrukken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Eisenach 1995, bes. 53–60. – Der nächste Druck Petruccis mit einer Widmung – hier vom Textdichter – ist erst der früheste Laudenband vom 7.7.1508, der nach Mewes' Druck entstanden ist.

<sup>15</sup> *New Obrecht Edition 4* (hg. Barton Hudson), Utrecht 1986, XXXVI–XL.



Abb. 2: Jacob Obrecht, *Missa Fortuna desperata*, Beginn des Altus  
 a) *Misse obreht*, Venedig: Petrucci 1503, G1<sup>v</sup> (= fol. 43<sup>v</sup>).



b) *Concentus harmonici*, Basel: Mewes [1507], Aa 6<sup>r</sup> (Basler Exemplar).

Beginnen wir mit den Notenlinien. Oben (S. 87) habe ich bereits darauf hingewiesen, daß Mewes nur vier, Petrucci demgegenüber sechs Systeme auf einer Seite unterbringt. Petruccis Systeme weisen dabei alle gleiche Länge auf: Jeder Bogen ist einheitlich mit sechs Notenzeilen bedruckt, was eventuell sogar auf Vorrat geschehen konnte, da sich ja das sechszeilige Papier überall im Druck einsetzen ließ. Möglicherweise ist dies auch der Grund dafür, daß einige Blätter am Ende der Stimmbücher, die gar nicht mehr für die Noten benötigt wurden, bisweilen trotzdem mit Notensystemen bedruckt sind (C3<sup>v</sup>–4<sup>r</sup> im S, E6<sup>r</sup> im T, H6<sup>r</sup> im A und L3<sup>v</sup>–4<sup>r</sup> im B der *Misse obreht*).

Mewes' Druck sieht ganz anders aus: Seine Zeilen sind nicht alle gleich lang; vielmehr ist zu Beginn eines Messensatzes die Notenzeile eingerückt, um optischen Freiraum für die Initiale zu schaffen; zudem sind auch Binnenanfänge (etwa „Et incarnatus est“) häufig durch eine kleinere Einrückung markiert (Näheres dazu unten, S. 100). Leere Seiten mit überzähligen Systemen gibt es in den *Concentus harmonici* nicht. Nicht einmal die letzte Seite füllt Mewes mit vier Notensystemen aus, wenn – wie im Discantus, Altus und Bassus – nurmehr zwei gebraucht werden. Auch das hat er nicht von Petrucci abgeschaut, denn dieser bestückt so gut wie immer die letzte Seite vollumfänglich mit Notenzeilen.<sup>16</sup>

Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß Mewes seine Notensysteme bei Bedarf weiter auseinanderzieht – wie etwa auf B4<sup>r</sup> im Tenor, wo er Raum für eine mehrzeilige Textunterlegung schafft, indem er nur drei Systeme individuell auf der Seite platziert (siehe Abb. 3; entsprechend auf B2<sup>v</sup> und B3<sup>v</sup>). Zwar gibt es auch in manchen von Petruccis Drucken einzelne Seiten, auf denen die Standardzahl von sechs Systemen kurzfristig aufgegeben ist:<sup>17</sup> Dies aber geschieht ganz einfach dadurch, daß das unterste, sechste System beim Druck entweder abgeklebt oder nicht betintet wurde, die anderen Systeme also an ihrem angestammten Ort verblieben.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ausnahmen finden sich – so zum Beispiel in *Fragmenta Missarum* (1505), Tenor; in *Misse henrici Izac* (1506), Superius, Tenor und Bassus, doch ist hier trotz der Verkürzung jeweils noch mindestens ein System frei von Noten.

<sup>17</sup> So etwa – um nur einige willkürlich ausgewählte Beispiele zu nennen – in *Motetti A* (1502), fol. 24<sup>r</sup>, 25<sup>r</sup>, 26<sup>r</sup>, 50<sup>r</sup>; *Odhecaton* (3. Aufl. 1504), fol. 52<sup>r</sup>, 58<sup>r</sup>, 60<sup>r</sup>, 66<sup>r</sup>–72<sup>r</sup> (jeweils nur recto), 75<sup>r</sup>, 77<sup>r</sup>–81<sup>r</sup> (jeweils nur recto) 83<sup>r</sup>–87<sup>r</sup> (jeweils nur recto), 90<sup>r</sup>, 92<sup>r</sup>, 94<sup>r</sup>; *Fragmenta Missarum* (1505), Tenor, fol. 34<sup>r</sup>.

<sup>18</sup> Vgl. Stanley Harold Boorman, *Petrucci at Fossombrone: A study of early music printing, with special reference to the Motetti de la corona (1514–1519)*, Diss. University of London, 94 f.

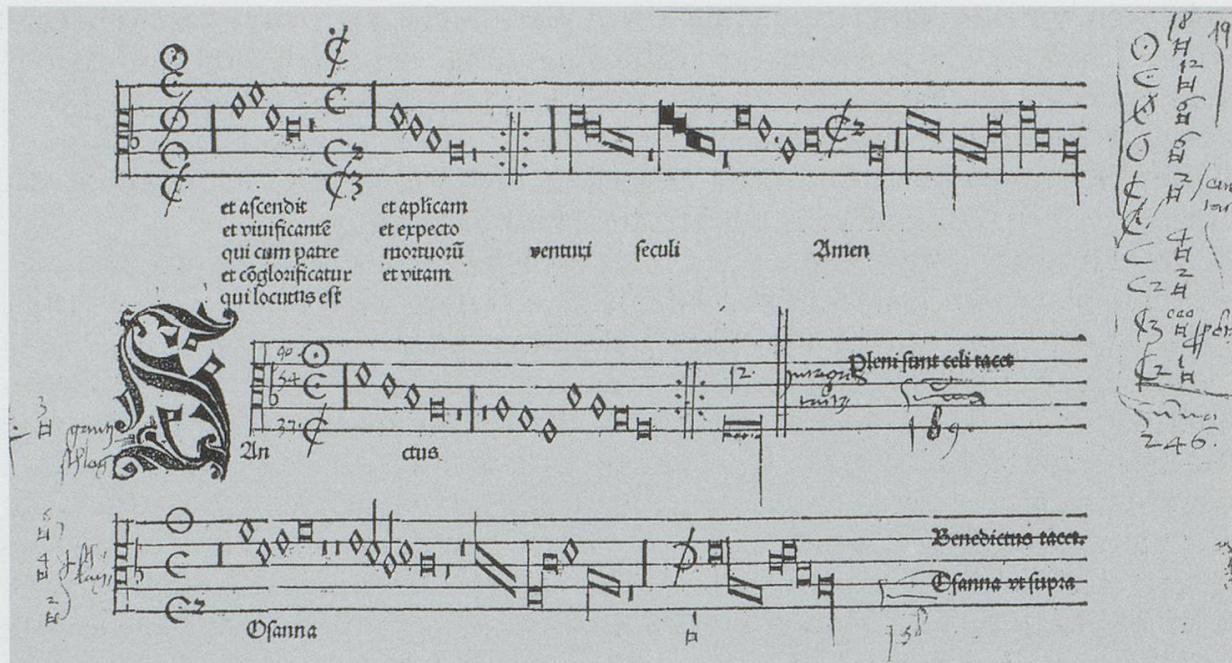


Abb. 3: *Concentus harmonici*, Basel: Mewes [1507], Tenor B4<sup>r</sup>.

Nicht nur die Art der Verteilung der Notensysteme über die Seiten, auch das Noten- und Schriftbild selbst macht zweifelsfrei deutlich, daß sich Mewes in der graphischen Gestaltung nicht an Petruccis Drucken orientierte (siehe Abb. 2). Die Unterschiede beginnen bereits bei der Textschrift: Petrucci verwendet in den *Misse obreht* (ebenso wie in all seinen weiteren vor 1507 entstandenen Drucken mit geistlicher Musik<sup>19</sup>) eine formale Rotunda, Mewes hingegen eine kleine Schwabacher. Auch begegnen die bei Petrucci häufig verwendeten Kurzschreibweisen und Ligaturen in Mewes' Messtext kaum.<sup>20</sup> – Warum aber mag sich Mewes überhaupt für die Schwabacher, also eine gotische Buchkursive, als Textschrift entschieden haben? Sie kommt in keinem seiner sonstigen Bücher oder in jenen der eng mit ihm assoziierten Offizin des Jacob Wolff vor,<sup>21</sup> und sie wurde in ganz Basel nur von einem einzigen Drucker verwendet.<sup>22</sup> Der Grund für Mewes' Wahl ist nicht schwer zu eruieren: Mit Ausnahme einiger

<sup>19</sup> Als Alternative steht ihm noch eine Antiqua zur Verfügung, die er aber nur in den Drucken mit weltlicher Musik (erstmals 1504 im ersten Frottola-Band) und in seinen Textdrucken verwendet; vgl. dazu Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 63 f. und 92 f.

<sup>20</sup> Der Unterschied liegt nicht nur darin, daß Petrucci mehr von diesen Sonderzeichen zur Verfügung hat, sondern ist vor allem auch damit gegeben, daß Mewes (bzw. sein Setzer) dazu tendiert, die Worte auszuschreiben, selbst wenn sein Font Abkürzungsmöglichkeiten bietet würde. Der Setzer der *Misse obreht* hingegen entscheidet sich offensichtlich gern auch dann für Abkürzungen, wenn sie aus Platzgründen gar nicht notwendig wären.

<sup>21</sup> Die *Concentus harmonici* sind wahrscheinlich sogar in Wolffs Offizin hergestellt worden; vgl. dazu Lodes, wie Anm. 2, Kapitel 1.

<sup>22</sup> Die Seltenheit dieser Schrift in Basel hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß dort – im Unterschied etwa zu Augsburg – wenig Deutschsprachiges gedruckt wurde. Viele Drucker pflegten Verbindungen zu Universitätskreisen und hatten oft selbst studiert.

sehr formal gestalteter Chorbücher<sup>23</sup> waren Musikhandschriften überwiegend mit einer Schrift nicht-höheren Stils, also einer vor allem für Texte in der Landessprache gängigen Kursiven (auf jeden Fall aber mit einer Schrift mit einstöckigem „kursivem“ a) unterlegt.<sup>24</sup> Für Stimmbücher galt dies in besonderem Maße.<sup>25</sup> So liegt die Annahme nahe, daß Mewes bei der Auswahl der Textschrift von einer handschriftlichen Vorlage ausging.

Auf entsprechende Weise könnten der geschwungene Custos, das weit zurückgebogene Fähnchen der Fusa, die leichte Neigung der diminutum-Striche sowie die nicht-parallele Gestaltung der Vertikalen in den c-Schlüsseln einer zeitgenössischen Schreiberhand und damit einer konkreten handschriftlichen Vorlage nachempfunden sein. (Das Phänomen der Nachahmung einer Handschrift ist ja der Text-Druckforschung wohlbekannt.<sup>26</sup>) Mit Sicherheit aber imitieren Mewes' Zeichen nicht das außerordentlich ebenmäßige, die Senkrechte stark betonende und diese kaum je verlassende Schriftbild von Petrucci. Obwohl wir nicht wissen, wer für Mewes die Typen gefertigt hat, ist eines klar: Mewes hat seinem Stempelschneider nicht den Auftrag erteilt, die Stempel nach dem Vorbild eines Petrucci-Druckes zu schneiden.

<sup>23</sup> Man denke zum Beispiel an die (meisten) Chorbücher der Münchner Hofkapelle aus der Senfl-Zeit, einschließlich der um 1520, möglicherweise in einem Augsburger Skriptorium entstandenen Handschriften D-Mbs, Mus. Ms. 510 und Mus. Ms. 65. Auch ist es wohl kein Zufall, daß der 1520 in Augsburg bei Grimm und Wirsung erschienene repräsentative Motettendruck *Liber selectarum cantionum* eine formale Textschrift aufweist. Die Beweggründe Erhard Oeglins, die Noten seiner humanistischem Geist verpflichteten *Melopoiæ sive harmoniæ tetricenticae* mit einer Antiqua zu textieren, liegen auf der Hand.

<sup>24</sup> Dies gilt selbst für die ästhetisch vorbildlichen Produkte aus der Werkstatt des Petrus Alamire, von denen einige zeitgleich mit dem Basler Druck entstanden sind: Die dort vertretenen verschiedenen Texthände schrieben ausnahmslos mit einer Bastarda oder einer Kursiven, also nicht-formalen Schriften mit einfachem „a“ (vgl. eine Zusammenstellung der verschiedenen Texthände bei Jacobijn Kiel und Flynn Warmington, „Overview of the scribes“, in *The treasury of Petrus Alamire. Music and art in Flemish court manuscripts 1500–1535*, hg. von Herbert Kellman, Amsterdam 1999, 47–52, hier 50 f.; vgl. auch im genannten Katalog, *passim*, die zahlreichen Abbildungen aus den Handschriften). Man denke aber ebenso an Handschriften in Chorbuchaufzeichnung aus dem deutschsprachigen Raum Anfang des 16. Jahrhunderts, von denen als Beispiele nur genannt seien: die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen (D-Ju, Chorbücher Nr. 30, 31, 32, 33 und D-WRhk, Chorbuch A); die Handschriften im kleinen Folio-Format D-Leu, Ms. 1494 („Apel-Codex“), D-Mbs, Mus. Ms. 3154 („Codex des Magister Leopold“), D-B, Mus. Ms. 40021; aber auch D-Sl, Ms. mus. fol. I 47, D-Rp, Ms. C 120 („Codex Pernner“) und D-Mbs, Mus. Ms. 3155: Die Textunterlegung in all diesen Handschriften erfolgte ausschließlich oder überwiegend mit einer „informellen“ Schrift mit einstöckigem a.

<sup>25</sup> In der Tat ist mir kein Stimmbuch aus dem deutschen Sprachraum bekannt, das sich einer formalen Schrift bedienen würde. (So weisen etwa alle in Fußnote 5 genannten Stimmbücher Schriften mit einfachem „a“ auf.) Die Situation in Italien ist nicht anders, so z.B. in den auf S. 87 und in Fußnote 6 genannten Stimmbüchern.

<sup>26</sup> Konkrete Beispiele nennt etwa Franz-Albrecht Bornschlegel, „Etappen der Schriftentwicklung im Augsburger Buchdruck von Günther Zainer bis Johann Schönperger d.Ä.“, in: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. von Helmut Gier und Johannes Janota, Wiesbaden 1997, 153–172; allgemeiner zum Thema: Martin Steinmann, „Von der Handschrift zur Druckschrift der Renaissance“, in *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. vom Vorstand der Maximilian-Gesellschaft und Barbara Tiemann, Hamburg 1995, 203–264.

Besonders deutlich wird Mewes' Unabhängigkeit von Petruccis Notenbild in folgendem Detail: Der Venezianer spaltet bekanntlich alle längeren Ligaturen auf und druckt nur unkolorierte Ligaturen von maximal zwei Tönen.<sup>27</sup> Vergleicht man die ersten Töne der Altstimme der *Missa Fortuna desperata* bei Petrucci und Mewes (Abb. 2), wird sofort deutlich, daß Mewes hingegen durchaus in der Lage war, mehrtönige – darüber hinaus (an anderen Stellen auch halb-)kolorierte – Ligaturen wiederzugeben.

Während Petrucci so sehr auf einen ökonomischen Typenvorrat bedacht war, daß er die Ligaturenschreibung rationalisierte, hat Mewes die Mühe nicht gescheut, diese technisch schwer zu realisierenden Sonderformen herzustellen. Dies könnte bedeuten, daß er mit Petruccis rationellerem Verfahren nicht vertraut war. In jedem Fall aber war es ihm offensichtlich ein Anliegen, das in seiner handschriftlichen Vorlage Vorhandene so getreu wie möglich im Druck zu reproduzieren.

Vergleicht man also das äußere Erscheinungsbild von Petruccis *Misse obreht* und Mewes' *Concentus harmonici*, ist man überrascht, wie gering die Gemeinsamkeiten, wie zahlreich hingegen die Unterschiede sind. In dieser Hinsicht hat sich Mewes also sicher nicht einen Druck von Petrucci zum Vorbild genommen; vielmehr weisen mehrere Merkmale darauf hin, daß er sich eher an einer zeitgenössischen Handschrift orientierte, die ihm – möglicherweise als unmittelbare Quelle für die zu druckenden Obrecht-Messen – zur Verfügung stand: Hierzu gehören etwa die – vor allem für zeitgenössische Stimmbücher übliche – Wahl der informellen Textschrift, die Ausstaffierung mit je vier (nicht sechs) Notenzeilen, die konkrete – zum Teil wenig „ebenmäßige“ – Formung der Typen für Noten, Schlüssel und Custoden, die kalligraphischen Initialen sowie vor allem das Bemühen darum, auch komplizierteste Ligaturen im Typendruck zu erstellen. Dieses Ergebnis mag angesichts der Tatsache, daß wir gerne Petrucci als das „ästhetische Vorbild“<sup>28</sup> der frühen Musikdrucke ansehen, überraschen. Vor dem Hintergrund der Geschichte des Druckwesens ist es aber gar nicht so ungewöhnlich: Bekanntlich orientierten sich auch viele Inkunabeldrucker so präzis an den prachtvollen Handschriften, daß bisweilen auf den ersten Blick kaum zu erkennen ist, ob es sich bei einem ihrer Werke um eine Handschrift oder einen Druck handelt. Das Gleiche gilt für die Inkunabeln mit liturgischer Musik.<sup>29</sup> Und mit dem Motettendruck *Liber selectarum*

<sup>27</sup> Petruccis spezifischen Umgang mit Ligaturen hat erstmals Thomas Noblitt umfassend dargestellt; vgl. „Textual criticism of selected works published by Petrucci“, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance 1: Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Deprez*, hg. von Ludwig Finscher, München 1981, 201–244 (Wolfenbütteler Forschungen 6; Quellenstudien zur Musik der Renaissance 1).

<sup>28</sup> „Petrucci setzte [...] Maßstäbe hinsichtlich des ästhetischen Erscheinungsbildes von Notendrucken. Seinem Vorbild folgten u.a. (mit geringen technischen Unterschieden, z.B. die aus kleineren Teilen zusammengesetzten Notenlinien) zunächst E. Öglis (Augsburg [...]), weiterhin Sigismund Grimm und Marx Wirsung (Augsburg) und P. Schöffer d.J. (Straßburg).“ Mary Kay Duggan, Art. „Notendruck. I.“, in *MGG. Sachteil 7* (2. Ausgabe 1997) Sp. 444.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Kathi Meyer-Baer, *Liturgical music incunabula. A descriptive catalogue*, London 1962, xxxvi.

*cantionum* (Augsburg 1520) ist ein – etwas späteres – Beispiel aus dem Bereich „mehrstimmige Musikdrucke“ gegeben: Sowohl die Form der Notenzeichen<sup>30</sup> als auch die gesamte Aufmachung ist eng den Münchner Chorbüchern verwandt. Insofern gilt es, die Perspektive zu korrigieren, daß Petruccis Musikdrucke als maßgeblicher Orientierungspunkt für die nachfolgenden frühen Drucker mehrstimmiger Musik dienten. Mewes zumindest hatte offensichtlich eher zeitgenössische Handschriften denn Petruccis Drucke vor Augen.

#### Technische Realisierung:

Da es Petrucci als erstem Drucker überhaupt gelungen war, Mensuralmusik technisch überzeugend im Mehrfach-Typendruckverfahren herzustellen, muß im weiteren vor allem die Frage interessieren, ob Mewes zumindest in der technischen Umsetzung bei Petrucci in die Schule gegangen sein könnte.

##### a) Notenzeilen

Voraussetzung für jeden Typendruck mit Musik ist in den ersten Dekaden des 16. Jahrhunderts das Herstellen der Notensysteme in einem von den Noten selbst getrennten Arbeitsgang. Petrucci standen dafür Blöcke zur Verfügung, die das fünflinige System in seiner ganzen Länge umfassten.<sup>31</sup> Für das Bedrucken eines (vier Seiten ergebenden) Bogens brauchte er also nur vier mal sechs solcher Blöcke zu einer Druckform zusammenfügen.

Mewes' Art der Herstellung der Notensysteme ist ganz anders: Er verfügt nicht über durchgehende Notensystemblöcke von ganzer Zeilenlänge, sondern er setzt jede Notenzeile aus einzelnen Teilstücken zusammen. Da sich diese Teilstücke nicht immer lückenlos aneinanderfügen, lässt sich leicht ihre Länge bestimmen: Wie etwa in Abb. 3 (unterstes System) zu erkennen ist, misst ein Standardteil 2,15 cm;<sup>32</sup> außerdem benutzt Mewes ein kurzes Teilstück von 0,3 cm, das vor allem am Zeilenanfang und -ende verwendet wird. Eine Standardzeile von 15,65 cm besteht also aus neun Typen (0,3 cm + 7 x 2,15 cm + 0,3 cm).

Die Hilfslinien entsprechen mit ihrer Länge von 2,15 cm zwar jener eines Norm-Teilstücks, gleichwohl sind sie keineswegs mit diesem – etwa im Sinne einer sechs Linien aufweisenden Type – fest verbunden; vielmehr können sie an jeder beliebigen Stelle hinzugefügt werden (siehe z.B. Abb. 2b, zweites

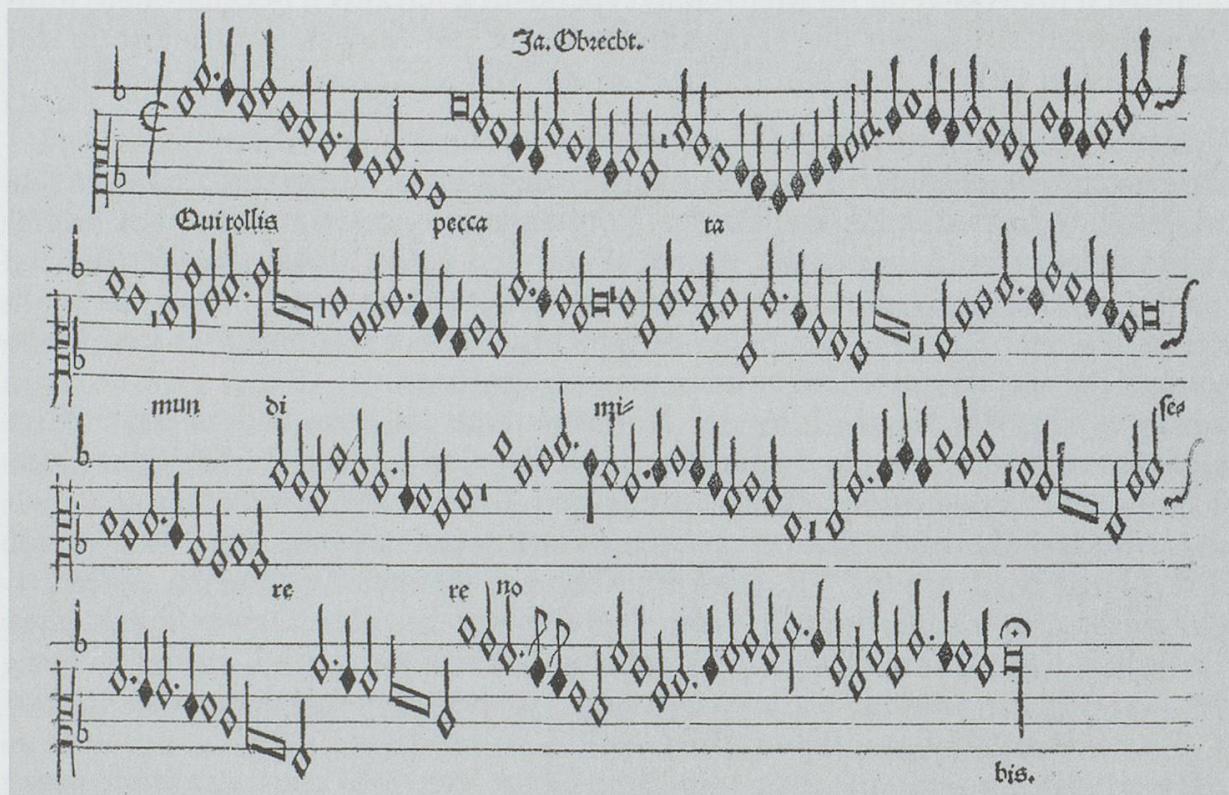
<sup>30</sup> Die Notenformen ähneln sehr denen einiger Münchner Chorbücher, vgl. dazu Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, 302; Martin Picker, „Liber selectarum cantionum (Augsburg: Grimm & Wirsung, 1520), a neglected monument of Renaissance music and music printing“, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, 149–167, hier 156 (Wolfenbütteler Forschungen 83; Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3).

<sup>31</sup> Vgl. dazu Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 93 f., 376.

<sup>32</sup> Aus Platzgründen war es nicht möglich, die Abbildungen in Originalgröße abzudrucken. Die Maßangaben beziehen sich auf das Format der Quelle.

System).<sup>33</sup> Wird eine längere Hilfslinie benötigt, werden einfach mehrere Stücke aneinandergefügt. Offensichtlich handelt es sich hierbei um gegossene Typen,<sup>34</sup> wie sie zum Teil auch bereits im Choraldruck verwendet wurden.<sup>35</sup> Petrucci, der die Hilfslinien ebenfalls druckte, verwendete dafür hingegen keine gegossenen Typen, sondern dünne Metall-Linien von verschiedener Länge (vgl. Abb. 2a: die längere Hilfslinie im vierten System ist kein Vielfaches der kurzen im zweiten System), die für Verbiegungen anfällig waren. Sie wurden – anders als bei Mewes – wohl nicht gemeinsam mit dem Notensystem, sondern mit dem Text gedruckt.<sup>36</sup>

Abb. 4: Verschiedene Einrückungen und Aussparungen im *Concentus harmonici*.



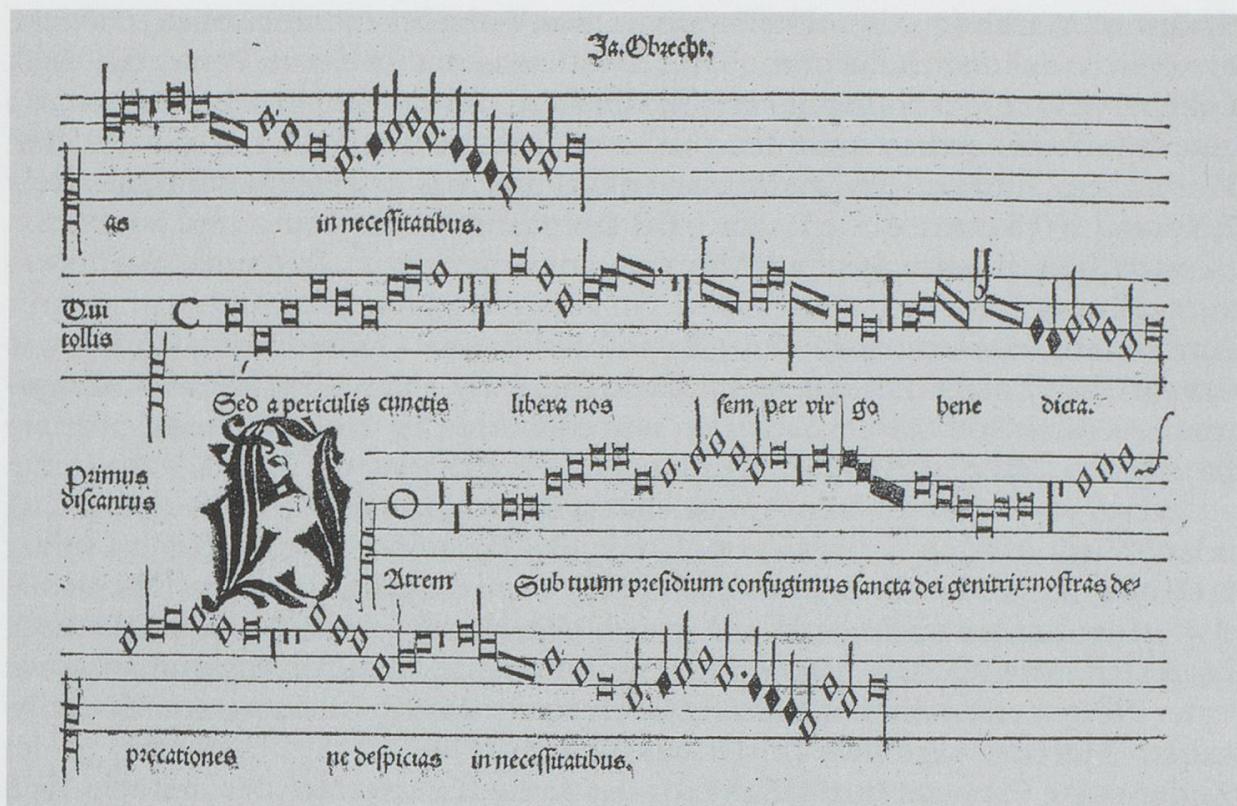
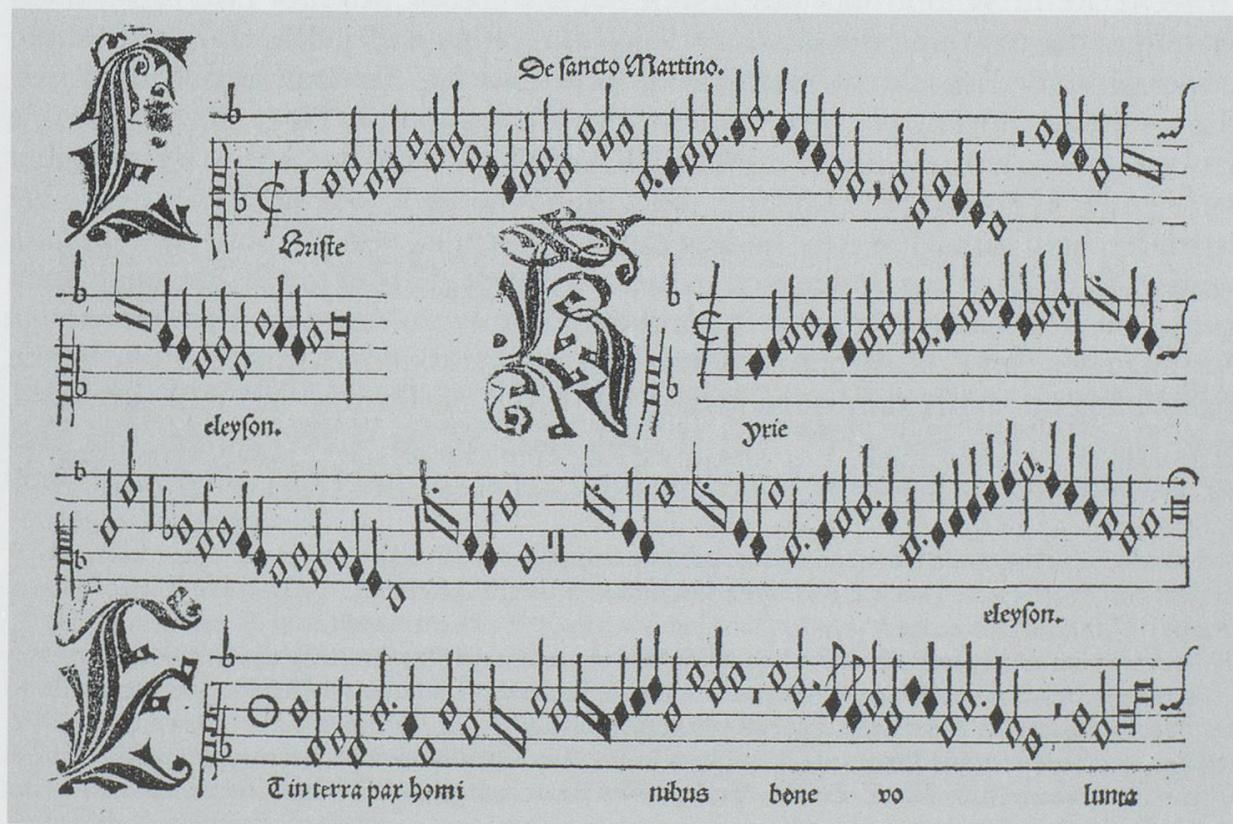
a) Discantus, b7<sup>v</sup>.

<sup>33</sup> Die Tatsache, daß die Hilfslinien-Type ebenso lang wie eine Standard-Type für das Notensystem ist, legt die Vermutung nahe, daß letztere jeweils aus fünf separaten Linien zusammengesetzt wurden. Ob dies in der Tat so war, lässt sich wohl kaum mehr feststellen: Ich fand bislang in den *Concentus harmonici* keinen Ort, an dem die fünf Linien eindeutig nicht an der gleichen Stelle neu ansetzen würden.

<sup>34</sup> Gelegentlich werden sie in den *Concentus harmonici* auch senkrecht (und zwar einfach oder doppelt) als Schluß- oder Abtrennungsstriche verwendet (siehe z.B. Abb. 3, zweites System; Abb. 7, zweites System).

<sup>35</sup> So etwa bei dem venezianischen Drucker Johann Emerich von Speier, vgl. Mary Kay Duggan, *Italian music incunabula. Printers and type*, Berkeley u.a. 1992, 49 und 62–64 sowie Abb. 10 auf 32. Die deutschen Choraldrucke müssen diesbezüglich noch erforscht werden.

<sup>36</sup> Vgl. dazu Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 155: „The leger-lines are printed from type and not ruled in by hand, despite the curiously curved shape that they often take. [...] The evidence points to them being very thin rules of metal that could bend easily, and that were probably printed with the text, squeezed between the line of text type and the furniture that covered the music area.“ Zum Material dieser Streifen, vgl. ebda., 95.

b) Discantus, a2<sup>v</sup>.c) Discantus, c8<sup>v</sup>.

Mewes' Verfahren, die Notensysteme aus Teilstücken zusammenzusetzen, ermöglicht denn auch die oben (S. 93) erwähnten und in einem Petrucci-Druck üblicherweise nicht vorhandenen<sup>37</sup> flexiblen Einrückungen: Am Satzbeginn, wo eine Initiale zu stehen kommen soll, ist ein Raum von 2,15 cm (mit anderen Worten: ein Standard-Teilstück) ausgespart; eine solche Zeile besteht aus: [leer 2,15 cm] + 0,3 cm + 6 x 2,15 cm + 0,3 cm; vgl. Abb. 2b, erstes und letztes System; Abb. 3, zweites System; Abb. 4c, erstes und letztes System).

Am Anfang von Binnensätzen gibt es häufig eine kleinere Einrückung von 0,6 cm: Eine solche Zeile umfasst dann nur 6 x 2,15 cm, das kleine Anfangs- und Endstück von 0,3 cm fällt also weg (vgl. Abb. 4a, erstes System). Weitere häufiger verwendete Spielarten sind: [leer 2 x 2,15 cm] + 0,3 cm + 5 x 2,15 cm + 0,3 cm, was zusätzlich zur Initiale noch die Angabe der Stimmbezeichnung erlaubt (vgl. Abb. 4b, drittes System); oder 0,3 cm + 6 x 2,15 cm + 0,3 cm + [leer 2,15 cm], wobei der Freiraum am Schluß zum Beispiel – wie im Discantus, d3<sup>v</sup> – für die Anweisung „Et resurrexit pausatur.“ verwendet wird. Freilich lässt sich mit diesem Verfahren Leerraum nicht nur am Anfang und am Ende einer Notenzeile schaffen, sondern auch in der Mitte: Im Kyrie der *Missa De sancto Martino* wird dies im Discantus (vgl. Abb. 4c) dafür genutzt, in der Zeilenmitte die neue Initiale „K“ für das Kyrie II zu setzen; der Zeilenaufbau lautet: 0,3 cm + 2 x 2,15 cm [leer 2 x 2,15 cm] + 3 x 2,15 cm + 0,3 cm.

Insgesamt zeichnet sich ab, daß Mewes im Laufe seiner Tätigkeit immer flexibler mit den Möglichkeiten der Systemverkürzung bzw. – unterbrechung umgeht: Beim Schöndruck des ersten Bogens (Tenor: A3<sup>r</sup>, A4<sup>v</sup>, A5<sup>r</sup>, A6<sup>v</sup>) überspannen alle Systeme die gesamte Seitenbreite, so daß jede auf diesen Seiten vorkommende Initiale auf das System gedruckt ist. Bereits beim Widerdruck dieses ersten Bogens aber experimentiert Mewes damit, Platz für die Initiale frei zu lassen: einmal gibt er zu wenig Raum (2 x 0,3 cm auf A5<sup>v</sup>); zweimal aber verwendet er bereits jene Lösung, die vom nächsten Bogen an der Standard bei Initialen sein wird: die Auslassung eines Teilstücks von 2,15 cm (A3<sup>v</sup> und 6<sup>r</sup>). Andersartige Einzüge finden sich in diesem zuerst gedruckten Stimmbuch noch nicht. Im Altus, dem nächsten Stimmbuch,<sup>38</sup> probiert Mewes verschiedenartige Einzüge (v.a. im Zusammenhang mit den notwendigen Stimmbezeichnungen für die bis zu siebenstimmige *Missa Sub tuum presidium*) aus (z.B. auf Aa4<sup>v</sup>, und Aa5<sup>r</sup>). Ein Experiment lässt er nach kurzer Zeit wieder fallen: Auf dem dritten und vierten Bogen des Altus (und zwar auf Bb1<sup>r</sup>, Bb7<sup>r</sup>, Bb4<sup>v</sup> und Bb6<sup>r</sup>)

<sup>37</sup> Nur in seinem ersten Druck, dem *Odhecaton*, benutzte Petrucci als erste Zeile jeder Versoseite ein kürzeres System, damit die Initiale nicht über den Notenlinien stünde (vgl. Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 148; eine Abbildung u.a. in Iain Fenlon [Hg.], *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale*, Venedig 2001, 71). In seinen weiteren Publikationen nahm er davon wieder Abstand. Unterschiedlich große Einrückungen wie in den *Concentus harmonici* finden sich bei Petrucci nirgendwo.

<sup>38</sup> Die Reihenfolge, in der die Stimmbücher gedruckt wurden, lässt sich anhand der Verschleißstadien der holzgeschnitzten Initialen bestimmen (vgl. dazu Lodes, wie Anm. 2).

verkürzt er jeweils das Notensystem, wenn die Noten nicht die ganze Zeile ausfüllen, tut dies aber in den späteren Lagen und Stimmbüchern nie mehr wieder. Die kleine Einrückung am Beginn von Binnensätzen um 0,6 cm (vgl. S. 93) hat er im übrigen noch nicht etabliert: Sie begegnet erst im Bassus und Discantus, den beiden zuletzt gedruckten Stimmbüchern.

Indem Mewes sich dazu entschied, seine Notensysteme aus Teilstücken zusammenzusetzen und die damit verbundenen Möglichkeiten allmählich mehr und mehr erkundete, nahm er sich ganz sicher nicht Petruccis Drucke zum Vorbild. Möglicherweise schaute er sich das Verfahren aber aus den Choraldrucken ab: Das Herstellen der Systeme mit einzelnen gegossenen Typenstücken war hier eines von mehreren etablierten Verfahren,<sup>39</sup> das zahlreiche Drucker quer durch Europa anwendeten.<sup>40</sup> Wie aus Abb. 5 deutlich wird, bestehen im Schriftbild durchaus Ähnlichkeiten zwischen einem – freilich großformatigeren – Choraldruck und den *Concentus harmonici*: Sie reichen von den aus Einzelstücken zusammengesetzten Notenzeilen über den ausgesparten Platz für Initiale und Rubrik bis hin zur oberen Randleiste mit Stückangabe, wie sie sich in den *Concentus harmonici* ab der Lage Cc des Altus sowie im gesamten Bassus und im Discantus auf jeder recto-Seite findet.

### b) Ligaturen

Oben habe ich bereits darauf hingewiesen, daß sich Mewes' *Concentus harmonici* von Petruccis Drucken grundlegend darin unterscheiden, daß sämtliche Arten von Ligaturen wiedergegeben sind, während Petrucci nur unkolorierte Binariae druckt und ihm selbst hier, wie Thomas Noblitt zeigen konnte, nicht alle Formen in allen Intervallen als Typen zur Verfügung standen.<sup>41</sup> Mewes meistert also eine technische Schwierigkeit, die Petrucci offensichtlich von

<sup>39</sup> Neben dem Verfahren, mehrere gegossene Teilstücke aneinanderzusetzen, gibt es 2.) auch die Möglichkeit, eine einzige (gegossene) Type – entweder für nur eine Linie oder für alle vier – zu verwenden, die über die gesamte Spalten- bzw. Seitenbreite reicht (im Mensuralnotendruck: Petrucci), oder 3.) die Notenzeilen (entweder einzeln oder paarweise) mit einem dünnen Metallstreifen zu drucken – ein Verfahren, das aber nach 1491 nicht mehr nachzuweisen ist, also im Mensuralnotendruck keine Rolle mehr spielt, schließlich 4.) auch die – für Mensuralmusik im Typendruck ebenfalls vernachlässigbare – Möglichkeit des Holzschnitts. Vgl. dazu Meyer-Baer, *Liturgical music incunabula*, xxv f. und xxxviii sowie Duggan, *Italian music incunabula*, 49–64.

<sup>40</sup> So etwa unter den Inkunabeldruckern: Pruess in Straßburg; Ratdolt in Augsburg; Stuchs sowie die Fratres Eremiti in Nürnberg; Pfeyl in Bamberg; Drach in Speyer; Arrivabene, Girardengus, Hamman, Paep, Sessa, Spira in Venedig; Pachel in Mailand; Alexander, Gering, Higman, Hodian, Hopyl, Le Blanc, Le Rouge, Maynial, Morand, Rembolt in Paris; Boninis, Sachon in Lyon; Morin, Olivier, Regnault in Rouen; Luschner in Montserrat; Pynson in London. Die Basler Liturgica-Drucker Kilchen, Kollicker, Richel und Wenssler der 1480er Jahre druckten die Systeme aber mit anderen Verfahren (Zusammenstellung nach Meyer-Baer, *Liturgical music incunabula*, passim). – Die späteren Choraldrucke sind diesbezüglich noch nicht umfassend untersucht worden.

<sup>41</sup> So fehlten etwa Binariae mit punktierter erster Note ebenso wie diagonale Formen für größere Intervalle; vgl. Noblitt, „Textual criticism“, 211.

Abb. 5: *Agenda für Passau, Venedig: Haman Herzog aus Landau 1498.*

Abbildung nach Raphael Molitor, *Deutsche Choral-Wiegendrucke. Ein Beitrag zur Geschichte des Chorals und des Notendruckes in Deutschland*, Regensburg u.a. 1904; Nachdruck Hildesheim 1982, Tafel XVIII.

vornherein als so aufwendig erschien, daß er einen alternativen Weg beschritt und längere und kolorierte Ligaturen der Vorlagen auflöste.

Wie geht aber Mewes dabei vor? Ganz einfach: Auch er schafft sich nicht gegossene Typen für die zahllosen Ligaturen jeder Länge, jedes Intervalls, jeder Form und Kolorierung an. Vielmehr setzt er sie aus Einzeltypen zusammen (siehe Beispiele in Abb. 3, erstes und drittes System; Abb. 4b in allen Systemen; Abb. 7, erstes System).<sup>42</sup> Dies freilich ist die naheliegendste Möglichkeit, will man die Ligaturen bildgetreu im Druck übernehmen. Auch sie kennt

<sup>42</sup> Boorman (*Petrucci at Fossombrone*, 95) erwähnt, daß auch Petrucci in Einzelfällen Ligaturen aus einzelnen Typen zusammensetzte: Aus dem Kontext scheint jedoch hervorzugehen, daß dies nur in späteren Drucken vorkommt. Ich kenne jedenfalls aus den frühen Drucken kein Beispiel dafür.

man bereits aus dem Druck von *Liturgica*. Mary Kay Duggan beschreibt das entsprechende Vorgehen etwa aus der Offizin der Brüder Moilli in Parma: Sie hatten ihre Typen so gestaltet, daß sie ganz eng aneinander (sowie teils auch ineinander) gefügt werden konnten, wodurch sich Neumen und Ligaturen kreieren ließen, die der handschriftlichen Gestaltung täuschend ähnlich sahen (vgl. Abb. 6).<sup>43</sup> Im Unterschied dazu war der Pionier des Choraldrucks, Ulrich Hahn, in seinem *Missale Romanum* von 1476 noch gezwungen gewesen, über einer Silbe stehende Neumen in einzelne Teile aufzubrechen, damit er sie mit den ihm verfügbaren Typen drucken konnte.<sup>44</sup>

Abb. 6: *Graduale*, Parma: Damiano und Bernardo Moilli, 10 IV 1477, fol. xiii, Ausschnitt (Chiesa SS. Incoronata, Lodi);



Abb. nach M. K. Duggan, *Italian music incunabula*, Einbanddeckel.

Ob Mewes in der Tat die Anleihe zur fast fugenlosen Kombination der Einzeltypen aus Moillis oder einem ähnlichen Choraldruck nahm, oder ob er die Idee eigenständig entwickelte, lässt sich heute freilich nicht mehr eruieren. In jedem Fall stehen wir vor einer bemerkenswerten historischen Parallel: Petruccis Vorgehen gleicht jenem des ersten namentlich bekannten Druckers von liturgischer Einstimmigkeit mit Typen, Ulrich Hahn,<sup>45</sup> der die Komplexität der handschriftlichen Notation vereinfachte und keine Sonderzeichen mittels aneinanderstoßender oder ineinandergreifender Notentypen fertigte. Und wie die Brüder Moilli wenig später ein anderes Ideal entwickelten und Neumen und Ligaturen möglichst getreu der Handschrift nachempfinden wollten, dafür

<sup>43</sup> Duggan, *Italian music incunabula*, 90: „The wish to make music printed with metal type resemble manuscript notation was also responsible for the high number of abutting and kerned types that could be joined together to create complex neumes.“

<sup>44</sup> Ebda., 83 f. und 90; dort auch Abbildungen.

<sup>45</sup> Hahns *Missale Romanum* (1476) ist nach dem *Graduale* eines unbekannten Druckers von ca. 1473 der früheste Choraldruck überhaupt.

auch entsprechend randständige und unterschnittene Typen gießen ließen, so ging auch der zweite Drucker von Mensuralmusik mit beweglichen Typen, Gregor Mewes, vor. Den eher ökonomisch operierenden „Erfindern“ folgen also in der Geschichte des Musikdrucks von Ein- und Mehrstimmigkeit jeweils Drucker, die einen hohen Aufwand nicht scheuen, um die handschriftlichen Vorlagen bestmöglich nachzuahmen.

### c) Druckverfahren

Essentiell für den frühen Notendruck ist das Mehrfachdruckverfahren: Da die Noten naturgemäß auf und über den Notenlinien zu stehen kommen müssen, ist es unabdingbar, daß Noten und Notenlinien in zwei verschiedenen Arbeitsschritten gefertigt werden.

Petrucci arbeitete zunächst im Dreifachdruckverfahren und stellte je getrennt die Notenzeilen, den Text und die Noten her. Später – erstmals wohl im Jahre 1503 – vereinfachte er das Vorgehen, indem er den Text gemeinsam mit den Notenzeilen druckte.<sup>46</sup>

Was machte der Basler? Selbstredend sind auch bei ihm der Druck der Notenlinien und der der Noten zwei getrennte Vorgänge. – Und der Text? Hier gilt es, zunächst festzuhalten, daß Mewes den Text offensichtlich nicht zusammen mit den Notenlinien druckte: An vielen Stellen überschneiden sich nämlich Text und Notenlinien – so etwa bei der verbalen Benennung eines neuen Messteils (z.B. „Qui tollis“, siehe Abb. 4b, zweites System), bei den Stimmbenennungen (z.B. „Secundus discantus“, Discantus a4<sup>v</sup> – ohne Abb.), bei der Anweisung, die vorliegende Stimme habe im folgenden Teil zu schweigen (z.B. „Pleni sunt celi tacet“ bzw. „Benedictus tacet“, siehe Abb. 3), der Wiederholung eines Teils (z.B. „Osanna ut supra“, siehe ebda.) oder schließlich beim Hinweis auf die folgende Messe („z.B. „Sequitur missa alia...“, Discantus, a6<sup>r</sup> – ohne Abb.). Hat Mewes mithin – entsprechend Petrucci bis zum Jahr 1503 – im Tripeldruckverfahren gearbeitet, also Notenzeilen, Text und Noten in drei getrennten Arbeitsschritten gefertigt? Oder sollte er ein von Petrucci unabhängiges Doppeldruckverfahren etabliert und in einem Schritt nur die Notenzeilen, in einem anderen aber Text und Musik gemeinsam gedruckt haben?

Daß Petrucci den Text sicherlich nie zusammen mit den Noten druckte, lässt sich vor allem daran ersehen, daß es in all seinen Drucken gelegentlich zu Überschneidungen zwischen Notenhälsen und Buchstaben kommt.<sup>47</sup> Entsprechendes findet sich nirgendwo in Mewes' Druck. Im Gegenteil: Es fällt auf, daß an Stellen, an denen einmal ein Notenhals in eine Textzeile hineinragt, der Text um diesen herumgruppiert wurde; meist, indem die Buchstaben etwas auseinandergezogen (vgl. z.B. Abb. 4b, 2. System: „semper virgo“<sup>48</sup>) oder horizontal verschoben (z.B. Abb. 4a, 2. System: „se=“ erst unter dem Custos),

<sup>46</sup> Vgl. dazu Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 89; ders., Art. „Petrucci, Ottaviano“, in *The New Grove* 19 (2. Ausg. 2001), 519.

<sup>47</sup> Vgl. dazu Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 89.

<sup>48</sup> Weitere Beispiele z.B. Discantus b8<sup>v</sup>; Altus Cc2<sup>r</sup>.

seltener auch vertikal verrutscht sind (vgl. ebda., 3. System: „no“ zu hoch, über dem Notenhals der unteren Zeile). Manche Seiten vermitteln daher geradezu den Eindruck einer kunstvollen Ineinanderschachtelung von Notenhälsen und Textpartikeln (besonders eindrucksvoll ist etwa die Platzierung des „de“ teils über, teils zwischen drei Notenhälsen auf B3<sup>r</sup> im Tenor, erstes System, oder die Spreizung des Wortes „in“ durch einen aufragenden Notenhals auf B1<sup>r</sup>; ohne Abb.). Diese Art der Textverteilung ist ein eindeutiges Indiz dafür, daß der Text gemeinsam mit den Noten gesetzt wurde.

Mit Hilfe eines Vergleichs der beiden erhaltenen Exemplare des Altus in Basel und Heilbronn lässt sich sogar noch ein zusätzlicher, unabhängiger Beweis für diese Vorgehensweise gewinnen: In diesem Zusammenhang interessieren insbesondere jene Seiten, auf denen es beim Mehrdruckverfahren zu einer leichten Verschiebung von Noten und Notenlinien gekommen ist. Hier können wir von dem drucktechnischen Manko profitieren, daß es Mewes im Vergleich zu Petrucci offensichtlich weniger gut gelang, das Blatt beim nächsten Druckvorgang genau zu positionieren:<sup>49</sup> So etwa sitzen auf Aa7<sup>v</sup> im Heilbronner Altus-Exemplar die Notenzeichen deutlich zu tief auf den Zeilen, was sogar Leseprobleme verursacht (vgl. Abb. 7). Beim Vergleich dieser Seite in den beiden Exemplaren ist deutlich zu erkennen, daß sich nicht nur die Noten, sondern analog auch der Messestext im Verhältnis zu den Notenzeilen verschiebt: Steht er im Basler Exemplar eindeutig näher am oberen System, ist er im Heilbronner jeweils weiter zur Mitte – also wie die Noten weiter nach unten – gerutscht. Diese Verschiebung zeigt sich im übrigen auch gegenüber den – mit einem zusätzlichen Typenstück hergestellten – Hilfslinien, die also zusammen mit dem Fünfliniensystem gedruckt wurden (vgl. z.B. das jeweils zweite System in Abb. 7: Der Abstand zwischen der Hilfslinie und der obersten Linie des Systems ist in beiden Exemplaren konstant). Sie ist besonders deutlich zu sehen, wenn die Seiten unterschiedlich in der Horizontalen ausgerichtet sind, wie etwa auf Ccl<sup>r</sup> des Altus (siehe Abb. 8): Die Notenzeichen stehen hier im Heilbronner Exemplar gegenüber den Systemen weiter links und zudem etwas tiefer als im Basler. (Dies lässt sich besonders deutlich an den Zeilenanfängen und -enden erkennen.) Insbesondere verschieben sich aber auch die Hilfslinien gegenüber den Noten. Und schließlich belegen auch Überschneidungen zwischen Hilfslinien und Buchstaben, daß diese Zeichen in unterschiedlichen Druckvorgängen hergestellt wurden (vgl. z.B. Abb. 8, drittes System: im Basler Exemplar ragt die Hilfslinie von der Länge 2,1 cm deutlich in das Schluß-„s“ hinein<sup>50</sup>).

<sup>49</sup> Für die genaue Platzierung des Papiers beim zweiten (und dritten) Druckvorgang brauchten nur die vier durch Fixiernadeln entstandenen kleinen Löcher im Bogen wieder an der gleichen Stelle angelegt zu werden (vgl. dazu Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 89 f.). Petruccis Drucke weisen kaum schlecht ausgerichtete Seiten auf, Mewes' Stimmbücher demgegenüber einige (vgl. etwa Abb. 7, Heilbronner Exemplar): Er scheint mit der Ausrichtung noch etwas Probleme gehabt oder missratene Seiten weniger gründlich aussortiert zu haben.

<sup>50</sup> Die folgende kleine Lücke in der Hilfslinie ist – wie der Vergleich mit dem Heilbronner Exemplar zeigt – nicht mangelnder Betintung, sondern einem Verschleiß der Type zuzuschreiben.

Abb. 7a und b: *Concentus harmonici*, Basel: Mewes [1507], Altus, Aa7v, Exemplare Basel (a) und Heilbronn (b).

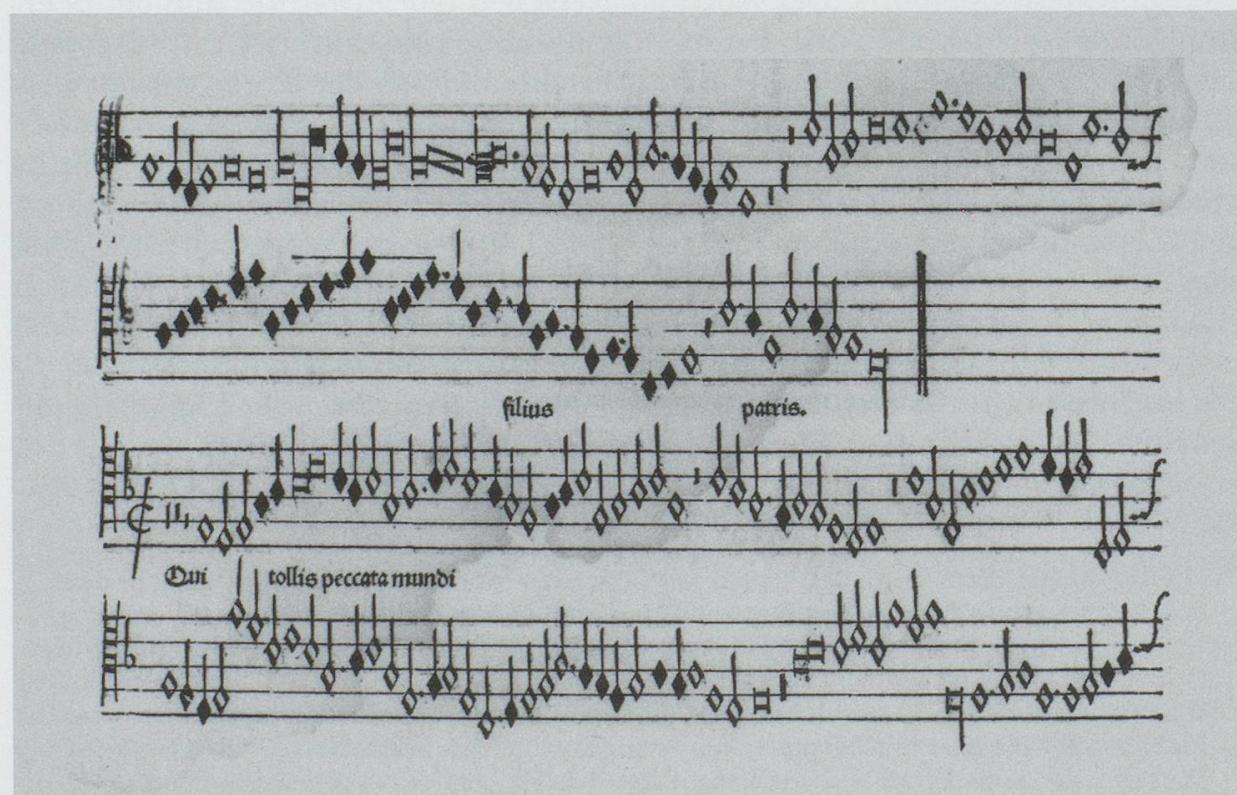
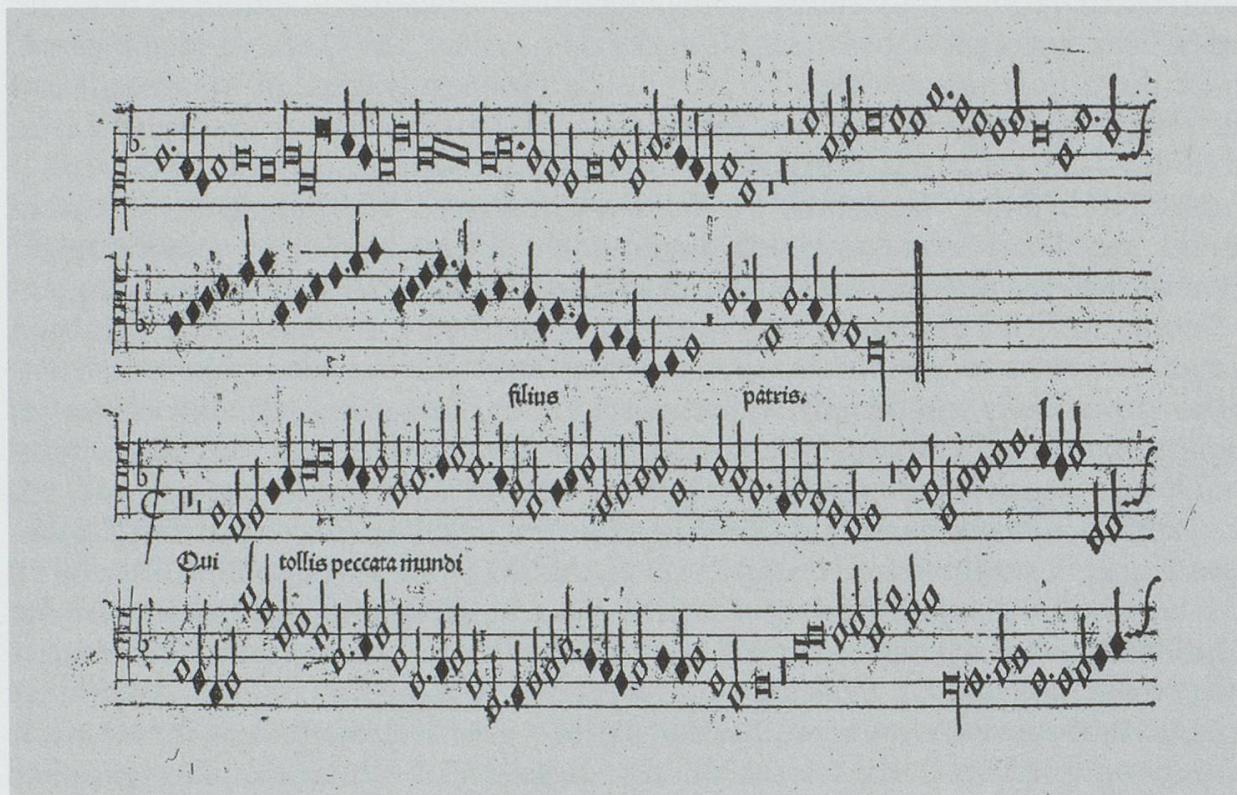
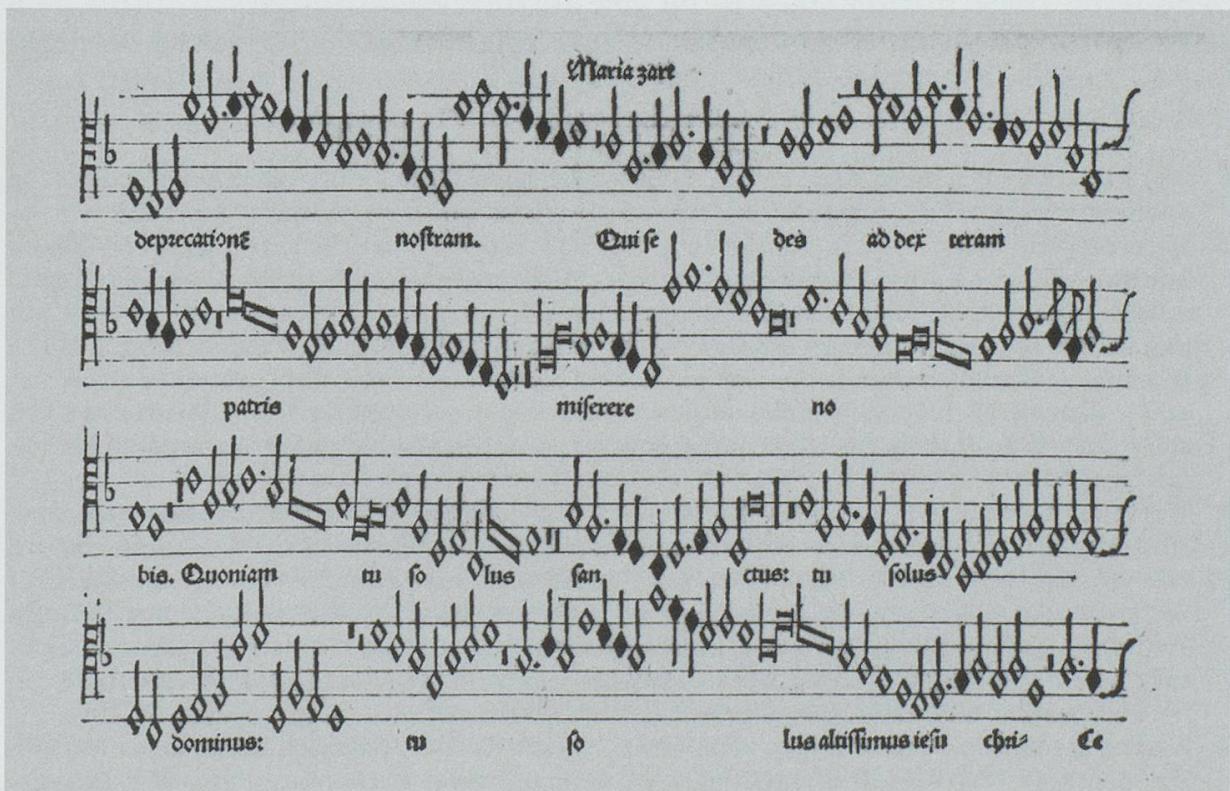
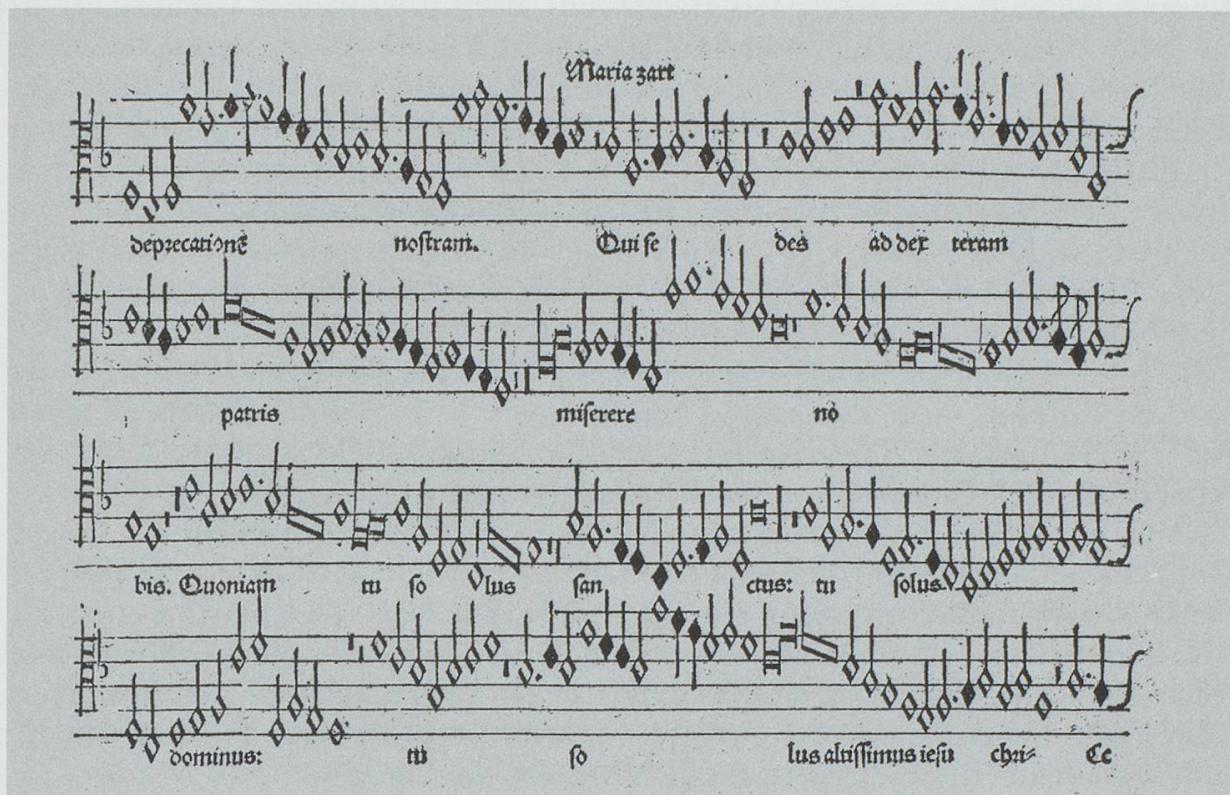


Abb. 8a und b: *Concentus harmonici*, Basel: Mewes [1507], Altus, Ccl<sup>r</sup>, Exemplare Basel (a) und Heilbronn (b).



Wann wurden die restlichen Elemente auf den Seiten der *Concentus harmonici* gedruckt? Die Initialen hat Mewes gemeinsam mit dem Text und der Musik eingesetzt: Zwar wurde für sie üblicherweise durch Einrückung des Notensystems Platz ausgespart, gleichwohl kommt es immer wieder einmal zu einer Überschneidung zwischen Initialen und System, was den getrennten Arbeitsgang voraussetzt (vgl. z.B., wie sich in Abb. 4c die Initialen „K“ in der zweiten Zeile mit dem darüber liegenden Notensystem überlappt). Im gleichen Arbeitsgang wurde auch der Text in den Kopfzeilen – gemeint sind die Komponisten- bzw. Messenangaben – mit gedruckt: Die Buchstaben sind auf manchen Seiten auffallend um die an diesen Stellen weit hinausragenden Noten herum gruppiert,<sup>51</sup> zudem verschiebt sich der Randleistentext bei schlecht justierten Seiten der beiden Altus-Exemplare gemeinsam mit dem restlichen Text und den Noten gegenüber den Notensystemen; letzteres gilt auch für die (in der rechten unteren Ecke der recto-Seiten angebrachten) Signaturen (vgl. dazu Abb. 8: die Randleiste „Maria zart“ und die Signatur „Cc“ sind in Heilbronn wie Noten und Text leicht nach links unten verschoben).<sup>52</sup>

Mewes druckte also eindeutig in zwei Arbeitsgängen. Dabei ist „sein“ Doppeldruckverfahren ganz anders als jenes von Petrucci: Während der Venezianer in einem Durchgang Notensysteme plus Text, in einem zweiten die Musik druckte, stellte Mewes in einem Durchgang nur die Notensysteme (incl. Hilfslinien) her, in einem anderen alle Notenzeichen, den gesamten Text (incl. Randleiste und Signaturen) sowie die Initialen.<sup>53</sup> Petrucci diente ihm also auch in dieser Hinsicht sicher nicht als Vorbild.

Petruccis Entscheidung, den Text nicht zusammen mit den Noten zu drucken, könnte, wie Stanley Boorman erwägt, technisch begründet sein: „The letter-press printer likes to be able to treat each line in his forme as a separate unit, so that it can be set with straight edges and locked securely

<sup>51</sup> Hier nur einige Beispiele: Auf Ee6<sup>r</sup> im Altus ist der sonst immer eng zusammengeschriebene Komponistennamen „Ja. Obrecht“ auseinandergezogen, um zwei in diese Textzeile hineinragenden Notenhälsen Platz zu machen; auf Dd2<sup>v</sup> ist der Name aus dem gleichen Grund deutlich weiter nach links gerückt als sonst; Discantus: auf b5<sup>v</sup> ist ein Notenhals genau zwischen zwei Buchstaben des Komponistennamens eingepasst, die zu diesem Zwecke mit weitem Zwischenraum gesetzt wurden; die beiden danebenstehenden, etwas kürzeren Hälse drücken die Buchstaben zudem etwas nach oben; auf b4<sup>r</sup> ist der Messtitel „Fortuna desperata“ weiter denn je nach links verschoben, da rechts wegen aufragender Notenhälsa kein Platz mehr wäre; auf d6<sup>v</sup> steht der Namenszug gerade zwischen zwei Notenhälsena; ähnlich „Maria zart“ auf c6<sup>r</sup>.

<sup>52</sup> Mag auch die genaue Position der Signatur mit bloßem Auge nur schwer zu beurteilen sein, läßt sie sich doch mithilfe einer transparenten Folie (mit der man die Seiten aus beiden Exemplaren übereinander legen kann) ganz zweifelsfrei bestimmen. – Weitere Beispiele für Verschiebungen der Signaturen gegenüber dem Notensystem finden sich auf den Blättern Bb4<sup>r</sup>, Cc3<sup>r</sup>, Cc5<sup>r</sup>, Ee2<sup>r</sup>. (Im Falle von Ee2<sup>r</sup> ist die Numerierung „ij“ im Heilbronner Exemplar nach unten – im Unterschied zum Notensystem aber nicht gleichzeitig auch horizontal – verrutscht: Sie war offensichtlich nicht fest in der Druckform verankert; vgl. dazu S. 109).

<sup>53</sup> Welche der beiden Arbeitsgänge zuerst durchgeführt wurden, läßt sich kaum mehr feststellen: Boorman (*Petrucci at Fossombrone*, 91 f.) nennt zwei Hinweise darauf, daß Petrucci wahrscheinlich zuerst die Notenzeilen incl. Text und erst als zweites die Musik druckte.

into the forme to withstand the pressures of the press. With tails continually intruding on the line of type and spaces reserved for the text, this would be impossible, and thus there would be a greater danger of type moving during the printing.<sup>54</sup> Mewes' *Concentus harmonici* machen zwar deutlich, daß das Drucken mit wechselweise ineinandergreifenden Zeilen durchaus realisierbar ist. Gleichwohl zeigen sich in den *Concentus harmonici* so manche punktuelle Verschiebungen im Text (vgl. dazu u.a. Fußnote 51), die möglicherweise gerade auf diese technische Unzulänglichkeit zurückzuführen sind.

Warum sich Mewes für diese technisch nicht ganz unproblematische Lösung entschied, lässt sich nicht mehr eindeutig eruieren. Auffallend ist aber, daß sein Verfahren jenem beim Drucken von Liturgica mit Musik ähnelt: Hier war es üblich, den Text zusammen mit den Noten zu drucken, während die Notenzeilen zusammen mit Initialen und Rubriken in einem anderen Arbeitsgang hergestellt wurden.<sup>55</sup> Das gemeinsame Drucken von Noten und Text ist bei einstimmiger, nicht mensural notierter Musik insofern gut möglich, als die Noten wenig ausgeprägte Ober- und Unterlängen aufweisen und daher kaum die Gefahr einer Überschneidung von Noten- und Textebene besteht. Da häufig die Notenzeilen (incl. Rubriken und Initialen) in rot, alle anderen Elemente aber in schwarz erscheinen sollten, liegt das genannte Druckverfahren auf der Hand.

Insgesamt zeigt sich also, daß Mewes in den drei kritischen Punkten des Notendrucks – dem Drucken der Notenlinien, der Gestaltung der Ligaturen und dem Verfahren selbst – keineswegs in Petruccis Fußstapfen trat, vielmehr offensichtlich an Standards anknüpfte, die im Druck des einstimmigen Chorals etabliert waren: Sowohl das Zusammensetzen der Notensysteme aus Einzelstücken, wie auch das Kombinieren von einzelnen Noten-Typen zu Ligaturen und das spezifische Doppeldruckverfahren (Notensysteme in einem Durchgang, Text und Musik in einem anderen) sind dort wohlbekannt. Die Basler Choraldrucke scheinen aber für Mewes keine eigentliche Vorbildfunktion gehabt zu haben: Ihre bedeutsame frühe Tradition war in den 90er Jahren fast gänzlich abgerissen;<sup>56</sup> Liturgica mit Noten in größerer Zahl erschienen in Basel erst wieder ab dem Jahr 1509 in der Offizin des Jacob Wolff von Pforzheim, also nach Mewes' *Concentus harmonici*.

<sup>54</sup> Boorman, *Petrucci at Fossombrone*, 24.

<sup>55</sup> Meyer-Baer, *Liturgical music incunabula*, xxv; doch weist die Autorin gleichzeitig darauf hin, daß bisweilen auch Dreifachdruck (Text – Notenzeilen – Noten) begegnet.

<sup>56</sup> Einen hilfreichen Überblick über die Basler Liturgica gibt Edgar Refardt, „Die Basler Choral-Inkunabeln“, *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1924) 118–137; Arnold Pfister sieht sogar im *Missale Basiliense* von Bernhard Richel, das ihm zufolge vor oder mit 1481 anzusetzen ist, den frühesten Druck im Doppeldruckverfahren nördlich der Alpen (Pfister, „Vom frühesten Musikdruck in der Schweiz“, in: *Festschrift Gustav Binz zum 70.*, Basel 1935, 160–178); vgl. auch Kathi Meyer, „Der Musikdruck in den liturgischen Inkunabeln von Wenßler und Kilchen“, *Gutenberg-Jahrbuch* 1935, S. 117–126; vgl. auch neuerdings Pierre L. Van der Haegen, *Basler Wiegendrucke. Verzeichnis der in Basel gedruckten Inkunabeln mit ausführlicher Beschreibung der in der Universitätsbibliothek Basel vorhandenen Exemplare*, Basel 1998 (Schriften der Universitätsbibliothek Basel 1).

Mewes' von Petrucci unabhängiger Weg der technischen Realisierung blieb bemerkenswerterweise nicht singulär: Auch Erhard Oeglin setzte in seinen Mensuralmusikdrucken (*Melopoiae sive harmoniae*, Augsburg 1507; Liederbuch von 1512) Notensysteme aus Teilstücken zusammen und ergänzte sie mit separat anzubringenden Hilfslinien gleicher Länge.<sup>57</sup> Er kombinierte Ligaturen – die bei seinem Repertoire freilich viel seltener vorkommen – aus Einzeltypen.<sup>58</sup> Und er bediente sich der Mewesschen Art des Doppeldruckverfahrens, druckte also die Notensysteme und Hilfslinien separat von allen Symbolen (Noten, Text, Signaturen, Initialen) in einem anderen Arbeitsgang.<sup>59</sup> Ob er in all dem Mewes folgte oder eigenständig eine vergleichbare Methode etablierte, sei dahingestellt. Festzuhalten bleibt, daß die zwei frühesten deutschen Drucker von mehrstimmiger Musik mit Typen in technischer Hinsicht keineswegs einfach Petrucci nachfolgten, sondern daß sie unabhängig von diesem ein eigenes Verfahren entwickelten, das sie zumindest zum Teil dem Druck einstimmiger Musik entlehnen konnten. Der Einfluss des Italieners auf die Geschichte des frühen Musikdrucks ist also auch in technischer Hinsicht begrenzter als gemeinhin angenommen.

### Schluss

Am Beginn stand die Frage, ob die *Misse obreht* bzw. ein anderer Individualdruck von Petrucci dem Basler Drucker Gregor Mewes als konkretes Vorbild für seine *Concentus harmonici* gedient haben könnte. Es zeigt sich, daß Mewes seinen ersten Mensuralnotendruck in allen äußeren Details und in technischer Hinsicht so unterschiedlich von Petrucci gestaltete, daß nicht nur auszuschließen ist, daß er von Petrucci gelernt hat, sondern daß man auch ausschließen möchte, er habe jemals einen von Petruccis Drucken in Händen gehalten.

<sup>57</sup> Anders hingegen Peter Schöffer (Liederbuch, Mainz 1513) sowie Grimm und Wirsung (*Liber selectarum cantionum*, Augsburg 1520): Ersterer scheint – wie Petrucci – mit durchgehenden Linien gearbeitet zu haben; letztere erreichen das nicht-durchstratierte Seitenbild dadurch, daß sie Teile der Systeme beim Drucken abkleben (also blind drucken lassen).

<sup>58</sup> Einmal bereits in den *Melopoiae* – vgl. Tenor von Nr. 22, „Floreat in studiis“ –, mehrfach in seinem Liederbuch von 1512.

<sup>59</sup> Wie in den *Concentus harmonici* (und anders als in Petruccis Drucken) gibt es in den *Melopoiae* und im Liederbuch keine Stelle, an der sich Text und Notensymbole überlappen. Darüber hinaus ist der Text im Liederbuch konsequent um hereinragende Notensymbole herum gruppiert, entweder, indem er nach oben oder unten (z.B. Discantus: Nr. 45, 4. System; Nr. 47, 6. System; Altus: Nr. 45, 1. System; Discantus: Nr. 15; Altus: Nr. 28; Nr. 31; Nr. 33; Nr. 37) verschoben wurde. Vor allem aber belegt ein Vergleich von schlecht ausgerichteten Seiten in verschiedenen Exemplaren das beschriebene Druckverfahren ohne jeden Zweifel (z.B. *Melopoiae*: fol 6<sup>v</sup> und 10<sup>r</sup> in den Exemplaren der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Musiksammlung, S.A.76.A.3, und der Bayerischen Staatsbibliothek München, Abteilung für Handschriften und Seltene Drucke, Rar. 291; Liederbuch c3<sup>v</sup>, c4<sup>r</sup>, b1<sup>r</sup> und bb5<sup>r</sup> in den einzig zweifach erhaltenen Stimmbüchern Discantus und Altus, S.A.78.F.26 und Rar. 27 der genannten Sammlungen).

Wie aber erklären sich dann die – trotz unterschiedlicher Umsetzung – auffallenden, eingangs erwähnten Parallelen zwischen Mewes' *Concentus harmonici* und Petruccis Individualdrucken: Stimmbuchaufzeichnung – Querformat – Messen eines einzigen Komponisten? Hier wäre etwa daran zu denken, daß eine mit Petruccis Individualdrucken vertraute Persönlichkeit Mewes den Auftrag zu einem entsprechenden Stimmbuch-Set gegeben, dem Drucker aber die konkrete Umsetzung überlassen haben könnte. Noch wahrscheinlicher aber scheint es mir, daß die drei genannten Aspekte nicht einmal mittelbar auf Petruccis Drucke zurückzuführen sind, vielmehr – vergleichbar der äußeren Gestaltung – auf handschriftliche Vorlagen: Bekanntlich deutet vieles darauf hin, daß Stimmbücher (im Hoch- oder Querformat) im 15. Jahrhundert weit verbreiteter waren als es die heutige Überlieferung vermuten lässt,<sup>60</sup> wobei sich das Phänomen besonders deutlich im deutschsprachigen Raum abzeichnet.<sup>61</sup> So wäre es gut vorstellbar, daß es die fragliche Überlieferungsart – handschriftliche Stimmbücher im Querformat mit Werken nur eines Komponisten – schon vor Petrucci gab, daß diese heute nur nicht mehr dokumentiert ist, Mewes aber mit Selbstverständlichkeit daran anknüpfen konnte.

In jedem Fall war der Basler Drucker – wie die voranstehenden Untersuchungen zeigen konnten – bestrebt, die Eigenheiten einer handschriftlichen Vorlage geradezu bildgetreu in seinem Druck zu realisieren. Dafür entwickelte er – wohl in Anlehnung an bewährte Praktiken aus dem Choraldruck – eigenständig und unabhängig von Petrucci die technischen Möglichkeiten. So entstanden die beiden frühen Drucke mit Messen von Jacob Obrecht nicht nur an verschiedenen Orten bei verschiedenen Druckern: Verschieden waren auch die gestalterischen Vorstellungen und die Art der technischen Umsetzung.

<sup>60</sup> Vgl. Ludwig Finscher und Jessie Ann Owens, Art. „Stimmbuch“, *MGG. Sachteil 8* (2. Ausgabe 1998) Sp. 1765–1775, bes. Sp. 1768.

<sup>61</sup> Ebda., Sp. 1767, 1769ff. und 1774.

